

العميد في الحجاز!

● وثيقة أو نص من آثار الدكتور طه حسين رحمه الله، ألقاه في حفل الأساتذة المصريين بمكة المكرمة، وكان سمو وزير المعارف الأمير - الملك فهد - حاضراً هذا الملتقى، وقد نشرت في الجزء «3» م «1» من «الصادرات» بتاريخ شهر شعبان 1412 هـ، الموافق مارس 1992م موضوعاً عنوانه: «العميد في الحجاز»، وهو موضوع ألقيته في مهرجان طه حسين السنوي في إلنيا... وكنت أود أن أذكر كل كلمات الأستاذ العميد واحتفالات تكريمه في جدة ومكة ورفاقه من مصر والدول العربية، وكان العميد يومها رئيس اللجنة الثقافية لجامعة الدول العربية، وكان رئيس وفد مصر الأستاذ أمين الخولي زوج بنت الشاطئ رحمهم الله، وكانت أياماً مشهودة بلغت تسعة، في مهرجان أدبي تاريخي كبير، وكان الطلبة من مثقفي بلادنا مشاركين فيه، وسر الأستاذ العميد والمؤتمرين بما شاهدوا وما سمعوا خلال تلك الأيام الاحتفالية الكبيرة، التي بدأت في جدة، في فندق قصر الكندرة، ثم في مؤسسة الطباعة والصحافة والنشر بجدة، وفي أم القرى... أما في المدينة، فلم يكتف الوعد سوى بياض يوم واحد، تجول في معالمها وآثارها، وزار المسجد النبوي، وسلم على رسول الله ﷺ وصاحبيه رضوان الله عليهما.

رئيس التحرير

خطاب سيادة الدكتور طه حسين في حفل الأساتذة المصريين

سيدي صاحب السمو:

شكر الله لك ولن تكلفوا معك من زملائك وأعاونك ولأعضاء لجنة الثقافة للجامعة العربية والذين تفضلوا فاستجابوا لهذه الدعوة الكريمة. شكر الله لكم جميعاً ما بذلتهم من جهد وما احتملتهم من عناء، في الاستجابة لهذه الدعوة أولاً وفي الاستماع لهذا الكلام الكثير ثانياً. ولا تخف عليّ يا صاحب السمو فقد عودني المصريون وعودتهم أن يكون الأمر بيننا مختلفاً. يحسنون إليّ وأعنف بهم. ويكرموني ولا أتخرج من أن أشق عليهم. ومعذرة إليك يا صاحب السمو. ومعذرة إلى الذين تفضلوا فاستجابوا هذه الدعوة من الزملاء والزائرين، معذرة إليكم جميعاً عن هؤلاء المواطنين الذين أخطأوا موضع التكرم ووجهوا إلى غير من كان ينبغي أن يوجه إليه، فهم معشري وعشيرتي يلقونني والقاهم ويكون بيني وبينهم خصومات ووقاق، يحسن بعضنا ببعض ويشق بعضنا على بعض، ومجال القول بيننا في مصر متسع لا يتعرض للضييق، فأما هنا وسمو الأمير فهد بيننا وهو ييذل ما ييذل من جهد وهو يحيي عقولاً بعد مواتها، وهو يرد إلى أمة مجيدة سابق مجدها وهو يؤهلها ليعود النور مرة أخرى فيشرق منها كما أشرق في الزمان الأول، فقد كان ينبغي أن يكون التكرم له أولاً ولنا بعد ذلك، فانت يا سمو الأمير أقولها مخلصاً أشد الإخلاص صادقاً أعمق الصدق، أحق بالتكرم والإجلال والشكر من هذا الذي كرمه المصريون وما أكثر من كرموه في مصر، فاسمح لي مشكوراً وتفضل فأذن لي مرة أخرى في أن أهدي إليك كل هذا الثناء الذي تفضل به هؤلاء السادة فأهدوه إليّ. واسمح لي بعد ذلك أن أقدم أعمق الإخلاص

وأصدق التحية وأجمل الشكر إلى حضرة صاحب الجلالة الملك ثم إليك ثم إلى أسيدي كلها ثم إلى هذا الشعب الكريم العزيز.

أما بعد فإني لم أفرغ بعد من عتاب الزملاء والمواطنين من المصريين، فقد أكثروا واشتطوا وأسرفوا على أنفسهم وعلى الناس حتىذكروني ببيتين قديمين أرجو أن لا يصدقا عليهما:

ألهى بني تغلب عن كل مكرمة قصيدة قالها عمرو بن كلثوم
يفأخرون بها مذ كان أولهم بالرجال لشعر غير معشوم
دعوا أخاكم هذا الضعيف وما أقدم إليكم من خير قليل واصنعوا
خيراً مما صنع، وأخطر مما صنع وأريحوه من إطالة الشاء لأنها تغذله
وتشعره بأنه يسمح ما ليس له الحق فيه.

سيدي صاحب السمو:

معذرة إليك مرة أخرى فتحن المصريين قوم فينا من العرب خصال،
وأخشى أن تكون قد سبقت إلينا خصال من قوم سكنوا هذا البلد الأمين
في عصر مضى، وكانوا يوصفون بالكبرياء وريما وصفوا بالفرور أحياناً
وهم آل مخزوم، أخشى أن يكون شيء من ذلك قد مسنا فتحن نتحدث بما
فعل طه وما قال طه وما فعل فلان وما قال فلان من مواطنينا، والخير كل
الخير أن نرى ما يفعل غيرنا وما فعل غيرنا وما يقدمون وما قدموا إلى
الحضارة والعلم وإلى الشعوب من مكارم ومآثر لا يقال إليها بحال من
الأحوال شيء مما جهننا فيه وبذلنا فيه أعمارنا. ومهما يكن من شيء
فالأمير أعزه الله أعظم كرمأ وأرضى نفساً وأسمح قلباً من أن يخلي بيني
وبين هذا الماضي في اللوم العنيف، وهو أعلم الناس بأن اللثيم وحده هو
الذي يجزي الإحسان بالإساءة، وبأن الشرير وحده هو الذي يأبى كرامة
المكرمين، وما أشك في أن سموه يأبى عليّ ويأبى لي ما يأبى للناس جميعاً
أن أكون لثيماً أو شريراً، فهو يأذن لي إذا في أن أعود بعد إلى هذا اللوم
الشديد العنيف فأهدي إلى هؤلاء الإخوان من المواطنين أصدق تحيتي

وأخلص شكري، وأؤكد لهم أنهم قالوا فأسرفوا علي وعلى أنفسهم، ولكن نيتهم كانت خالصة وقد قال محمد ﷺ، وما أحب إلينا جميعاً أن نذكر محمداً في هذا المكان، وما أحب إلينا أن نطلب إلى الله عز وجل أن يصلي عليه وعلى آله وصحبه أجمعين.. ويسلم تسليماً كثيراً. وقد قال «إنما الأعمال بالنيات وإنما لكل امرئ ما نوى» وهؤلاء المواطنون قد نواوا خيراً وقالوا خيراً، فليعف صاحب السمو فهم قد أخطأوا فوجهوا الثناء إلى غير مذهبهم وقالوا المديح في غير أهله، وليأذن لي برغم هذا كله أن أكرر لهم شكري وثنائي وتحيتي واعتذاري، إذا لم أستطع ولن أستطيع أن أردد إليهم بمض ما أنا مدين لهم به من الشكر. والأمر بينهم وبينني لا ينبغي أن يقف عند تعارض الثناء والشكر، فإنهم يعلمون أنني لا أَرْضَى ذلك ولا أحبه، وأني لا أقف في موقف ولا أقوم مقاماً إلا أثقلت فيه على السامعين، فليقبلوا مني حديثاً ما أظنهم يضيفون به، وليذكروا أنهم هنا في البلاد يمثلون وطنهم ويمثلون حب وطنهم لهذه البلاد، ويمثلون استجابة وطنهم لداعي العروبة كلما دعت، ويمثلون جرح تلك البلاد على أن لا تؤثر نفسها بشيء، وعلى أن لا تستغلي في الأرض، وعلى ألا تعيش وحيدة معزلة، وإنما هي تشعر بالعزلة... إن عز إخوانها، وتشعر بالثقافة والعلم، إن تثقف إخوانها وتعلموا، تشعر بذلك مخلصه صادقة، شعرت به دائماً منذ أقدم العصور، لم تقصر في أداء واجبها هذا للإنسانية، في وقت من الأوقات، وهي لا تفعل هذا تفضلاً ولا تطاولاً، ولكنها تراه الحق كل الحق، وتؤمن فيما بينها وبين نفسها بأنها لم توجد لتعيش لنفسها، وإنما وجدت لتعيش لجيرانها وإخوانها وللإنسانية.. فيجب أن يستحضروا هذا كله في نفوسهم دائماً، وأن يذكروا أنهم هنا ضيف كريم لقوم كرام، وأن هؤلاء الذين يضيفونهم يمنحونهم من حسن التضييف، ومن كريم اللقاء ومن حسن الرعاية والعناية ما لا يستطيعون له شكراً ولا مكافأة، مهما يبذلوا من جهد ومهما يتكلفوا من مشقة ومهما يحتملوا من عناء، يجب أن يقدروا هذا كله وأن يقدروا كذلك أن وطنيتهم تفرض عليهم أن يضضحوا بأنفسهم في سبيل وطنهم، وأن وطنهم لا يحده حدوده تلك الجغرافية منذ الآن

وإنما تحده الحدود التي تحد بلاد العرب في جميع أقطار الأرض. ويجب أن يقدروا كذلك أنهم في هذه البلاد ليسوا رسل وطنهم وحده ولكنهم قبل كل شيء وفوق كل شيء رسل الإسلام الذي حملهم أمانة الخير فاحتملوها. ويجب عليهم أن يحملوها كراماً ويجب عليهم أن يؤديوا هذه الأمانة إلى أهلها فإله يأمر الناس بأن يؤديوا الأمانات وأداء الأمانة إلى أهلها؛ التي حملهم إياها إلى هذا الوطن خاصة، هو أن يقدروا دائماً أن إخلاصهم في حب هذا الوطن وجهدهم في خدمته وفناهم في ترقيته والمشاركة فيها مخلصين، إنما هو إخلاص لله قبل كل شيء، فهي أرض الله فيها أشرق نور الله، ومنها انبعث هذا النور فهدي أوطاننا جميعاً إلى الحق وسلك بها سبيل الخير. وأيسر ما يجب علينا أن نؤدي إليها بعض ما يمكن أن نؤديه من حق. لا نذكر أنفسنا ولا نذكر أوطاننا وإنما نذكر حق الله علينا من أجل هذه البلاد، وفي هذه البلاد ونؤدي هذا الحق كاملاً ما وجدنا إلى ذلك سبيلاً، وإني لسمعيد بهذه الفرصة التي تتيح لي أن أتحدث إلى إخواني من المصريين ومن العرب في هذا البلد الأمين المقدس، وأن أعطيهم العهد على نفسي أن لا أفي مهما تكن الظروف في أداء الحق لهذا البلد الكريم العزيز، مهما يكن ومهما تكن الظروف ومهما تكن النتائج، لا يحد قوتي وينلي في هذا إلا الطاقه، والله عز وجل لا يكلف نفساً إلا وسعها.

أيها الأصدقاء:

لكم أعظم شكرى وأخلص تحيتي ومودتي. ومعدرة إن لم أمض في الحديث إلى أبعد من هذا، فقد شققت على سمو الأمير وأعوانه وزملائه، ما أريد أن أضيف إلى هذه المشقة مشقة أخرى. وأنا بعد أحبي صاحب السمو وأرجوه أن يتفضل فيرفع تحيتنا جميعاً ودعائنا الحار جميعاً إلى حضرة صاحب الجلالة الملك أيده الله وأعز ملكه.



بلاغ المبادلة



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

حسن النعمي

1. بين الممكن ونقيضه تكون المجادلة دلالة على نسق من الاختلاف الذي يستدعي بالضرورة صراعاً سيميائياً بين طرفين. فالمجادلة خطاب يستحضر كل إمكانات اللغة بمعناها السيميائي حيث يصبح البعد اللفظي والبصري والإشاري وسائط متاحة لأهل الجدل. ومن الضروري أن نقرر أن لغة الجدل ليست الكلمة، منطوقة أو مكتوبة فحسب، بل هناك الصورة متحركة أو ثابتة، والإيماء الجسدية مسرحية أو غير مسرحية. وبالتأكيد فإن كيفية استخدام هذه الوسائط يحدد بلاغة المجادلة. فهي بلاغة غير تلقائية، بل إنها بلاغة مكتسبة تنمو وفقاً لقضائيات ثقافية متباينة. فالمجادلة وجه من وجوه التباين الثقافي والتمايز الديني والاجتماعي بين الفئات الاجتماعية. وهي ضرورية إنسانية حيث تمثل المجادلة صوتين كلاهما يدعي امتلاك الحقيقة، غير أن الصوت المرشح للسيادة هو الصوت الذي يمتلك بلاغة الخطاب مع حجج محملة بدلالات دينية أو ثقافية أو اجتماعية تصل بالخطاب إلى أعلى درجات الحسم.

يحدث الجدل بين الفئات الاجتماعية المختلفة لأسباب متعددة، يحدث بين الرجل والآخر، ويحدث بين المرأة والآخرى، لكنه عندما يحدث بين رجل وامرأة فإنه يصبح جدلاً مرتبطاً بالنسب بوجودية العلاقة بين الرجل والمرأة، مرتبطاً بالنسب بأسباب ثقافية واجتماعية وتاريخية عميقة الحضور في الوجدان العام. ومع أن الرجل في ثقافتنا هو صاحب الصوت الأعلى، وسلطان اللغة وسيد الجدل، فإن تاريخنا الثقافي يورد مناسبات متعددة وقفت فيها المرأة مجادلة للرجل من أجل كينونتها الوجودية والاجتماعية. ولعل أبرز مظاهر الجدل بين المرأة والرجل تظهر بوضوح في

سياقات سردية متعددة، واقعية ومتخيلة، حيث حفلت كتب التراث العربي بتسجيل كثير من المظاهر السردية التي تقف فيها المرأة مجادلة للرجل، ليس بوصفها أنثى فحسب، بل بوصفها إنساناً له كامل الأهلية المعتبرة شرعاً ووجوداً. وتتنوع مرويات التراث المبردي سواء في بعدها السياسي أو الديني أو الاجتماعي، غير أن معظمها يتمحور حول بحث المرأة عن كينونتها وحضورها الاجتماعي في مقابل كينونة الرجل وحضوره، حيث تكون المجادلة في هذه المرويات السردية هي سبيل المرأة إلى تأكيد ذاتها أو التأكيد على حق من حقوقها. فتقدم هذه النصوص المرأة مجادلة للرجل لغة بلغة، وحجة بحجة، وصوتاً بصوت، والأهم خطاباً بخطاب. وقد صنّف أحد الباحثين الحكايات التي تظهر فيها المرأة فاعلة وبطلة إلى ثلاثة أصناف، أحدهما تملك فيه المرأة زمام المواجهة، حيث يجري تهشيم الفحولة وتكسير الجسد المذكور⁽¹⁾. فالمرأة في هذه النصوص لها صوت عالٍ الثبرة، ولغة تمرست بالجدل بوصفه وسيلة لتأكيد حضورها. وإذا كان الرجل هو المسيطر في خطابها وثقافتها من خلال الكثير من المصادر التراثية، فإن هناك كتباً تخصصت في إبراز حضور المرأة في السياقات الثقافية العام، منها على سبيل المثال، كتاب بلاغات النساء لابن طيفور⁽²⁾، وأخبار النساء وكتاب الأذكى لابن الجوزي⁽³⁾، وطبائع النساء لابن عبيد⁽⁴⁾، وكتاب النساء في عيون الأخبار لابن قتيبة⁽⁵⁾، وأخبار الواقعات من النساء على معاوية بن أبي سفيان⁽⁶⁾. وهناك طائفة من كتب المعاصرين التي تُعد نقلاً عن كتب التراث، مثل كتاب أخبار النساء في الأغاني⁽⁷⁾، وأخبار النساء في العقد المفرد⁽⁸⁾، والأيام الخوالي في أخبار النساء والإماء والجواري⁽⁹⁾، وأحلى طرائف ونوادر الجواري والنساء⁽¹⁰⁾، ونساء ذكيات جداً⁽¹¹⁾، ونساء قلن لمعاوية لا⁽¹²⁾، وقطوف الرياحين⁽¹³⁾، وبطولة نساء العرب⁽¹⁴⁾، وغيرها. كما تظهر أخبار النساء منتشرة في كثير من كتب التراث الأصول منها والفروع على السواء. وتُظهر المرويات السردية في هذه الكتب التباين بين خطاب المرأة وخطاب الرجل، وهو تباين أفرزته الثقافة سواء في مستواها الواقعي أو في مستواها التخيلي.

إن ظهور هذا النمط من التأليف يسترعي الانتباه بقوة، ويحرض على التساؤل عن دلالة هذا التراكم النصوصي حول أخبار النساء وطرائقهن. فهل تخصيص النساء بنصوص تمكس وجهة نظرهن محاولة لإخراجهن من هامش الثقافة إلى متنها؟ إن معظم هذه النصوص تكرر صورة نسائية على قدر من المخالفة لواقع المرأة التي تبدو فيها هامشية الحضور⁽¹⁵⁾، مسلمة بأبوية الرجل وسلطته⁽¹⁶⁾، فقد ظهرت المرأة في كثير من هذه النصوص مالكة لناصية نفسها، بليغة في حجتها، جامحة في حضورها، واعية بمأزق العلاقة مع الرجل. وليس هناك من فرق بين نصوص واقعية أو متخيلة، فهي جميعها تسعى إلى الإعلاء من صورة المرأة في مقابل صورة الرجل، سواء كان النص واقعياً مثل المرأة التي جادلت عمر بن الخطاب رضي الله عنه في عدم جواز تحديد صداق المرأة⁽¹⁷⁾، أو متخيلاً، مثل ألف ليلة وليلة حيث تجادل شهرزاد بالسرد من أجل حماية المرأة من تسلط شهریار. كلا المراتين، الواقعية والمتخيلة، تتجهان في كسب اعتراف الرجل. فعمد يقر لها بالصواب، وشهریار ينجح من القتل إلى التسامح، وذلك بفعل بلاغة الخطاب وبيان الحجة. فالمرأة في هذه النصوص تحمل رسالة إنسانية تعيد بها التوازن بين قطبي المعادلة.

ولمقاربة الدرس وتقديم النموذج والاكتفاء به لبيان جدل المرأة من أجل حقها الاجتماعي والسياسي والوجودي سنعمد إلى انتقاء ثلاثة نصوص سردية تراثية تبرز بشكل جلي خطاب المجادلة في سياقه السردية حيث تكون المرأة طرفاً موضوعياً في مقابل الرجل. هذه النصوص هي على التوالي: نص (هند بنت النعمان والحجاج بن يوسف الثقفي)⁽¹⁸⁾ ونص (كلام امرأة أبي الأسود الدؤلي)⁽¹⁹⁾، وأخيراً نص (قصة دارمية الحجونية مع معاوية بن أبي سفيان)⁽²⁰⁾. وهذه النصوص ستكون مجال قراءة تحليلية تأويلية تعتمد الربط بين الخطابات اللغوية والتاريخية والاجتماعية بحثاً عن وعي أكبر في سياقات هذه النصوص. فالمرجو من استقراء هذه النصوص وتحليل خطاباتها هو الكشف عن سردية المجادلة فيها وعمق دلالتها.

وقبل البدء في استقراء هذه النصوص سنقرأ خطاب المجادلة بوصفه لغة، ثم نقرأ المجادلة بوصفها سرداً، وأخيراً نستعرض تاريخ المرأة مع الجدل في السياق النصوسي. وضرورة هذه المقدمات تكمن في ما ستمنحه من خلفية معرفية حول ظاهرة جدل المرأة في الثقافة العربية، وأيضاً ما ستسهم به من ربط منطقي لهذه النصوص بالخطابات الأخرى سواء ما كان منها سياسياً أو اجتماعياً أو تاريخياً. كما أنها ستبين أن النصوص الثلاثة، التي تقوم عليها الدراسة في استقراء وضعية المرأة في السياق الثقافي الواقعي والمتخيل، ما هي إلا جزء من تراكم نصوسي حول المرأة.

1/1 المجادلة: تعريفات أولية

قدمت معاجم اللغة شرحاً متنوعاً لمصطلح المجادلة يبدأ من الجندر وينتهي بالمعنى المجازي للكلمة. ورد في لسان العرب أن من معاني الجندر (ج د ل): الجدل شدة الفتل، وجدل الشيء أحكم فنته. والجدل والجدل: كل عظيم موهر كما هو لا يكسر ولا يختلط به غيره، والجدل هو الصرع، وجدله صرعه على الجدالة وهي الأرض الصلبة لشدتها. والجدل: اللد في الخصومة والقدرة عليها. والمجادلة هي المناظرة والخصومة ومقابلة الحجة بالحجة. وفي الحديث ما أوتي الجدل قوم إلا ضلوا؛ والمراد الجدل على الباطل. أما طلب المغالبة به لإظهار الحق فإن ذلك محمود لقوله تعالى: ﴿وجادلهم بالتي هي أحسن﴾⁽²¹⁾. والجدل عند ابن فارس هو من باب استحكام الشيء في استرسال يكون فيه، امتداد الخصومة ومراجعة الكلام⁽²²⁾.

وهذه المعاني وغيرها تكشف حالة من التجسيد لصراع بين عقليين ينتميان إلى تصورات متباينة. وهو صراع يتجاوز شكله اللغوي ليبقى الأهم وهو المبدأ الذي تسعى اللغة إلى كشف أبعادها. وإذا كان حسم الصراع أو تجميده يتم عبر مظهر اللغة، فإن إيديولوجية اللغة⁽²³⁾ وما تختزنه من مواقف هو الأمر المهم في قضية المجادلة. فالجدل بلغة غير بليغة لا يؤدي

إلى سمو المنطق وجلاء الغاية ووضوح التصور، بل إن المجادلة البليغة تقتضي أن تكون بليغة في بيانها، وحجتها، ومصداقيتها. إن ما يبهت العقول ويحملها على الإذعان ليس أكثر من توظيف العبارة بوعي يكشف أهمية المجادلة في تحقيق كسب ذاتي أو موضوعي. إذن فقضية المجادلة هي قضية موقف بالدرجة الأولى تؤدي اللغة فيه دور الإبلاغ والتأكيد. ونحن نتحدث عن اللغة ليس بوصفها المنطوق فحسب، بل المكتوب من ناحية والإشاري من ناحية أخرى. فالخطاب العلاماتي مثلاً، كالمرح والمسيما، يأتي في مقدمة الوسائل التي تختزل المنطوق والمكتوب لتضيف إليه وسائل أخرى تسهم في تعميق سلطة الجدل. فالصورة لها بلاغتها التي تبلغ من التأثير حداً خطيراً. ولنا أن ننظر إلى الصورة السينمائية عندما تعيد صياغة التاريخ، فهي تقدم التاريخ بصورة ذاتية انتقائية تظهر إيديولوجية الخطاب الذي يكمن خلف الصورة. فإبراز روح التسامح للإسلام، مثلاً، في فيلم الرسالة، وهو فيلم موجه في الأصل إلى الغرب، يعتمد فيه المخرج⁽²⁴⁾ على إبراز إنسانية الإسلام والاهتمام بحقوق الإنسان، ويحضور المرأة المسلمة في السياق الفكري والاجتماعي في المجتمع الإسلامي. وهذه من القضايا الرئيسية، التي يثيرها الغرب في مجادلته للخطاب الإسلامي، والتي أراد صانع الفيلم من خلالها بهان إنسانية الإسلام وعالميته.

معلوم بالضرورة أن اللغة مفتاح الجدل، بل إنها مظهر أولي لا غنى عنه للدخول في حالة المجادلة. غير أن المجادلة تحتاج إلى سياق تتبلور من خلاله لتتشكل خلفيتها النفسية والاجتماعية، فالسياق الذي تجري فيه المجادلة على درجة من الأهمية، ولذلك يمكن النظر للمجادلة على أنها حالة مسرحية تكتمل عناصرها بتكامل توزيع الأدوار وتعدد الفعل المشهدي. فالمجادلة تكتسب حضورها من درامية الموقف الذي تتبلور فيه. فهي نسق من الأقوال والأفعال المتباعدة فيما تمثله من أفكار ومواقف سياسية أو اجتماعية أو فلسفية.

2/1 المجادلة بالسرد

يسمى السرد بما له من لغة ووصف ومواقف وحركة زمنية إلى بناء عوالم افتراضية نختبر فيها مواقفنا التي قد نعجز أن نبوح بها في سياقات أخرى. وتكتسب لغة الجدل السردية حضوراً مؤثراً بكونها غير تقريرية، ولذلك تجيء متناغمة مع الحدث. فحضورها في سياق الحكيم يأتي تارة حوارياً حيث يكون الحوار مدخلاً لاستجلاء مواقف وتصرفات الشخص، وتأتي تارة وصفاً لمظهر السرد حيث يمثل الوصف روح السرد، فهو الثابت الذي يعطي للسرد قيمته الدلالية⁽²⁵⁾. وإذا كان الوصف معني باستجلاء حقيقة الأشياء في حالتها الثابتة، فإن حركة السرد الزمنية، التي يمكن التعبير عنها بالحدث، تهتم برصد تواليات الأفعال. من هنا تجيء أهمية ظهور الجدل في السرد حيث يخرج الجدل من حالة التجريد الفكري إلى حالة إعادة تمثيل الواقع. فالجدل يكتسب حيوية في حوار السرد تجعله أكثر قدرة على التأثير والتنفذ إلى غاياته من خلال استفادته من وسائل السرد من وصف وتشخيص وتلميح مرجعيات زمنية ومكانية وتنويع اللغة سواء في الحوار أو الوصف.

والمجادلة بالسرد ظهرت في القرآن بشكل أساسي حيث اتخذ القرآن القصة منهجاً من مناهج الجدل⁽²⁶⁾ من أجل الإقناع والتأثير وبيان الأدلة على بطلان مزاعم المشركين⁽²⁷⁾. وقد وجد القرآن في القصة مدخلاً لضرب المثل والقياس والاستدلال وإبراز النتائج المترتبة على أفعال العباد. ومن القصص القرآني ما هو سرد لأحداث مضت لبيان ما آلت إليه الأمم السابقة، ومنها ما هو تقرير لوقائع حاضرة، أو استشراف لأمر مستقبلية. واستخدام القرآن للقصص في أغراض الجدل المتنوعة يمد سابقة مهمة في تصور الفعل الذي يمكن أن يحدثه السرد في بلورة المفاهيم الفكرية. كما أن السرد بأساليبه المتعددة، سواء ما كان منها وصفاً أو تحليلاً، أو إيجازاً، يساعد على تقريب المفاهيم وتقبلها أكثر من المجاهرة بالأفكار وإيراد الحجج مجردة من عوامل التأثير البليغة.

2. المجادلة بالمررد

تكشف أدبيات الجدل في تراثا علاقة عضوية بين المرأة والجدل من حيث قدرة المرأة على تحقيق مبتغاها عندما تجادل. فعبر تاريخ المرأة مع الجدل برزت مواقف جادلت فيها المرأة، فظهرت فيها موهبة، بل ومنتصرة لسياقها. نهر أن نصوص الجدل التراثية، سردية وغيرها، والتي اهتمت بشأن المرأة، عكست اطراداً، أو ما يشبه الاطراد، في انتصار المرأة سواء على المستوى النفسي أو الاجتماعي. ويتحقق النظر في بنية هذه النصوص نلمس توأمة مهمة بين كون المرأة على حق فيما تجادل فيه وبين كونها بالغة في عرض حججها. فكونها على حق لا يعني الاطمئنان إلى سهولة كسبها لهذا الحق، فالحجة الموضوعية قد تكون دليلاً في ذاتها، لكنها ليست بالقدر ذاته في تصور الآخرين. كما أن اتصاف المرأة بالبلاغة لا يمكن أيضاً أن يكون مبرراً للتسليم بسهولة حيازتها لما تريد من غير إقامة حجة تكشف جلاء موقفها. فالتوأمة بين الحق والبلاغة بدت أمراً يهناً في جدل المرأة.

1/2 ولعل نص أبي حمزة الضبي وامراته من أوائل الشواهد السردية التي ترد عند النظر في مجادلة المرأة من أجل بيان حقها. وملخصه أن أبا حمزة استاء من كون زوجته لا تلد إلا الإناث، فهجرها. ومر ذات يوم فإذا هو يسمعها تنشد:

ما لأبي حمزة لا يألئنا يظل في البيت الذي يلينا
غضبان أن لا تلد البنينا تالله ما ذلك في أيدينا
إنما نأخذ ما أعطينا ونحن كالأرض لزراعينا
نثبت ما زرعوه هينا

فيمود راضياً بواقع الحال مقبلاً رأس زوجته وابنته⁽²⁸⁾.

إنه نص يكشف كيف أن الثقافة تقف إلى جانب الرجل حتى عندما يتعلق الأمر بحق طبيعي للمرأة، بل إن الثقافة ذاتها تفض الطرف عن

سلوك الرجل، وتتواطأ معه في تأكيد وجاهة موقفه⁽²⁹⁾. فالثقافة تدبنها لكونها لا تلد إلا الإناث. بينما تتعاطف مع الرجل في موقفه من زوجته. إن هجره لزوجته بسبب عدم إنجاب الذكور أمر متغافل في وجدان الثقافة العربية حتى اليوم. وهو ما يمنح مثل هذا النص صفة الديمومة والشمولية.

ينجح النص في ترتيب انتصار سردي لامرأة أبي حمزة ليس على زوجها فحسب، بل على ثقافة تؤمن بأهمية الذكور على الإناث حيث تحدث القرآن عن تطرف بعضهم في واد الأنثى مخافة ما قد تجلبه من العار لأهلها⁽³⁰⁾. ورغم إمكانية حدوث حكاية امرأة أبي حمزة فإنها الاستثناء الذي يبقى دلالة على ظاهرة أكبر. فالمخيال العام يحكي عادة من الطرائف أكثر مما يقص عن سياقات متواترة. إن هذا النص الذي يظهر تسامح الرجل يصبح جنديراً بالنظر إليه على أنه سياق سردي أكثر منه سياقاً واقعياً. غير أن المتتبع لظاهرة علاقة المرأة بالرجل سيجد طيفاً عريضاً من التوقعات الحكائية التي تتعدد فيها القضايا وترد فيها المرويات هي سياقات مختلفة، وكلها تسمى إلى منح المرأة انتصاراً سردياً، أو لعلها المرويات السردية التي تحاول أن تمد المرأة بقدرتها على المواجهة والمقاومة وإظهار الندية للرجل. إن التميز الذي يمكن أن نلمسه في نص امرأة أبي حمزة هو في بيان قدرة المرأة على المجادلة بالعقل والماطفة معاً. امرأة أبي حمزة تلاعب طفلاتها حيث تبوح برسالتها التي لا ينقطع صداها إلى يومنا هذا:

ما لأبي حمزة لا يأتينا ...

ويظهر الجدل بالسرد هنا بوصفه مدخلاً حوارية منقطعة مع الآخر. فالتص يضع امرأة أبي حمزة في دائرة مغلقة ليس هناك من طرف آخر للحوار فيها. غير أن علاقة الأمومة الحاضرة تستدعي الأبوة المفقودة للطفلة لأسباب ليس للأم وطفلتها دخل فيها. فتتحاد الأمومة والأبوة مشروع حوارية فعال لتأكيد صلة الأبناء بالعالم، بل وتأكيد لقهم التعامل

مع الآخر. فانقطاع الصلة بين هذين العالمين هو تجسيد لغياب الحوارية بمفهومها الاجتماعي والإنساني. فالرجل يتعامل مع المرأة وفق تقليد ثقافي يجسد القطيعة ويضخم المسكوت عنه من المييب والخوف من عار الأنثى. ولذلك، فالنص يؤسس جدله هنا على ضرورة إعادة العلاقة وفتح صيغة حوارية جديدة تتمثل في الطفلة التي تعد نواة لمستقبل واعد بالتواصل بين الرجل والمرأة. ومن المؤكد أن في أنفاننا عند قراءة هذه الحكاية فكرة النموذج كما طرحها العالم النفسي يانغ الذي يرى أن خبراتنا هي تراكم جمعي لنص يتشكل على مدى أجيال متلاحقة. ³¹ فهو نص، مع أنه يعيش خارج نسقه الزماني والمكاني، فإنه مرتبط بالصلة بموتيف (motif) أو موضوعة تحدد نسق التفكير العام وتجعله متكرر الحدوث ليس في التفاصيل الدقيقة، بل في عمومية الدلالة ⁽³²⁾. ففكرة تفضيل الذكور على الإناث، وتحميل المرأة مسؤولية ذلك، ترسخت بوصفها مفردة اجتماعية تتغير فقط في شكلها، لكنها تبقى في دلالتها ثابتة.

يبدأ النص بضم المرأة بوصفها العنصر الفاعل في سياق الحكاية. فهي التي تثير الإشكالية، وهي التي تستخدم بلاغة الفكر واللفة من أجل بهان قضيتها. فبلغة شمزية يسيرة تعبّر امرأة أبي حمزة عن العلاقة المفقودة بين الزوج والزوجة، موجهة إدانتها للثقافة التي تمتد بمسؤولية المرأة في تحديد جنس ولبدها. إن النص يذهب بعيداً في منح امرأة أبي حمزة حقها المصلوب منها، حيث يضع ترتيباً سردياً يبدو اعتباطياً، لكنه كاف لبلوغ النص غايته:

«وليفض البنات هجر أبو حمزة الضبي خيمة امرأته، وكان يقبل ويبيت عند جهران له، حين ولدت امرأته بنتاً، فمر يوماً ببغائها وإذا هي ترقصها وتقول: ما لأبي حمزة لا يأتينا ... ففدا الشيخ حتى ولج البهت فقبّل رأس امرأته وابنتها» ⁽³³⁾.

إن منطق امرأة أبي حمزة ولفتها واتحادها مع سياق الحكاية يصنع جدلاً يبلغ شأنه حد تغيير ثقافة ثقافية راسخة تجاه المرأة، حيث يقر الرجل بعقدها وسلامة حجتها.

2/2 وتقف خولة بنت ثعلبة على أشهر الأقوال، أبرز مواقف الجدل حيث نزل القرآن مؤيداً لحججها. قال تعالى: ﴿قد سمع الله قول التي تجادلك في زوجها وتشتكي إلى الله والله يسمع تحاوركما إن الله سميع بصير﴾⁽³⁴⁾. وأمر خولة أن زوجها أوس بن الصامت ظاهرها في غضب منه. فأتت إلى الرسول ﷺ تلتئم حلاً لمشكلتها حيث أظهرت إنسانية العلاقة بينها وبين زوجها بقولها: «أشكو إلى الله فافتي ووحدي ووحشتي وفراق زوجي وابن عمي وقد نفضت له بطني». فيقول لها الرسول ﷺ: «حرمت عليه». فما زالت تراجع وتراجعها حتى نزلت الآية. بل إنه روي أنها قالت: «يا رسول الله، قد تمنع الله سنن الجاهلية وإن زوجي ظاهر مني». فقال الرسول ﷺ: «ما أوحى إلي في هذا شيء». فقالت: «يا رسول الله، أوحى إليك في كل شيء وطوي عنك هذا؟» فقال: «هو ما قلت لك». فقالت: «إلى الله أشكو لا إلى رسوله». فأنزل الله تعالى: ﴿قد سمع الله قول التي تجادلك في زوجها...﴾ الآية⁽³⁵⁾.

خولة هنا تجادل رسول الله في أمر تراه حقاً لها. غير أن مجادلتها تفصح عن حججها بخطاب تكمن بلاغته في براءة الإنسان. فهي لم تشتك لمجرد الشكوى، ولم تجادل لمجرد المجادلة، بل إنها سمعت إلى بيان حاجتها النفسية والمادية لزوجها. فهي تشكو الفاقة والوحدة وفراق الزوج. وهي لم تكتف بهذه الحجج، بل إنها سمعت إلى بيان أنها أدت رسالتها المنوطة بها حيث سمعت بتعبيرها عن الإنجاب بأبلغ عبارة: «وقد نفضت له بطني». هنا تؤكد حرصها على استمرار العلاقة مع زوجها التي بدت على وشك الانقطاع بسبب ظهارة في لحظة غضب. لكن الرسول لا يقبل حججها، ليس لأنه لا يشاء، بل لأن الأمر منوط بالتشريع الذي لا بد أن يأمر به الله سبحانه وتعالى. وهنا يأتي أمر الله في الاستماع إلى حجتها وقبولها، وهو ما ترتب عليه حكم الظهار كما في سورة المجادلة.

إن سبب نزول هذه الآية أمر مهم في فهم طبيعة المنحى القصصي الذي أوردته كتب التفسير، حيث اختلفت في اسم المرأة، أي خولة بنت ثعلبة، أم خولة بنت خويلد، أم خولة بنت الحكم، أم جميلة. كما اهتمت

كتب التفسير بذكر سبب الظهار الذي ظاهر به أوس بن الصامت زوجته. فتذهب بعض الروايات إلى أن أوس أرادها فرفضت، فغضب عليها مع ما به من لم، فظاهرها. الاختلاف في ترتيب الحوادث وأسماء من يصنعها أمر مقبول في سياق المرويات السردية، بل إنه يعزز صلته بالواقع الذي تبلورت فيه ظاهرة المرويات السردية التي تعتمد المشاهدة في الرواية. إن الأمر الأكيد أن مرويات سبب النزول مقدمة واقعية لنزول الآية. غير أن أمر تدوينها ووضعها في سياق يؤدي إلى فهم الآية أمر لاحق من غير شك. ومهما يكن فإن جدال خولة مع رسول الله في أمر يخصها، تجاوزها إلى كل النساء. وغدا جدالها مراضة موضوعية من أجل الحفاظ على حقها. إن خولة هنا تسمى إلى الحفاظ على كيانها الاجتماعي والأسري في لحظة بدت فيه موشكة على فقدان كل شيء، لكن القرآن يكافؤها على حرصها على القيمة الاجتماعية والإنسانية لحياتها. فضولة هنا لتتصر بالحق وببلاغة التعبير التي تبدو ممة من سمات مكاسب المرأة في معاوراتها.

3/2 ويقع جدل المرأة أمام مقالة عمر بن الخطاب رضي الله عنه في موضوع صداق النساء في السياق نفسه:

قال عمر بن الخطاب لا تزيدوا في مهر النساء على أربعين أوقية، وإن كانت بنت ذي الفصة، يعني يزيد بن الحصين الصعابي الحارثي، فمن زاد القيت الزيادة في بيت المال، فقالت امرأة من صف النساء طويلة هي أنفها فطس؛ ما ذاك لك. قال: ولم؟ قالت: لأن الله عز وجل قال: «وأنتم إحداهن قطاراً فلا تأخذوا منه شيئاً أناخذونه بهتاناً وإلماً مبيناً»⁽³⁶⁾. فقال عمر: امرأة أصابت ورجل أخطأ⁽³⁷⁾.

يبرز الجدل هنا في سياق سيميائي مسرحي. فعمر يقف خطيباً، وجمهور الناس، رجالاً ونساء، يستمعون إليه. ونلاحظ في سياق الكلام أن هناك صفراً خاصاً بالنساء، وبالضرورة آخر للرجال. وهو تحديد لعلامة

سيماثية بين سلطة وتبعية أو بين أعلى وأدنى. فالعلو الذي يمثل الخليفة يتمثل في قدرته على إصدار قانون في شأن من شؤون الناس. ولأن تأثير هذا القرار يقع على النساء أكثر من الرجال، فقد جاء الرد سريعاً وصريحاً من إحداهن. لقد أبطلت قرار الخليفة بقوة أكبر منه. لقد جادلت بالقرآن الذي أعطاهما حقاً أرادت أن تتمسك به. هيكاؤها الخليفة بنسبة الصواب لها، ونسبة الخطأ ليس له فحسب، بل إلى جنس الرجل عموماً. يصل الخليفة عمر بن الخطاب إلى هذه النتيجة تسامياً مع بلاغة الجدل التي وصلت إليها المرأة. فهي لم تزدد على أن بحثت عن أعلى سلطة مرجعية لتؤكد بها حقها. تتغير القيمة السيمائية في النص بعد أن كان عمر هو صاحب السلطة، يصبح تابعاً لسلطة القرآن، وتقف المرأة في موقف متساو مع عمر أمام سلطة عليا، حيث يقفان معاً أمام سلطة القرآن ممثلين لحكمه الحاسم.

إذا كان هذا هو الحال مع نصوص السرد الواقعية، كما تجلى الأمر في النصوص الثلاثة السابقة، فإن النص السردي التخيلي يخضع لذات النسق من حيث براءة المرأة في جدلها. ورغم التسليم بأن النص السري الواقعي ناتج تجربة واقعية لها شروطها الموضوعية، فإن النص التخيلي يمتاز بأنه نتاج رؤية خاصة تتوخى التمييز عن المرأة في لحظة عنفوانها وانتصارها. فالمرأة التي تقدمها هذه النصوص منتصرة بحجتها وبلاغتها، تحاول أن تضع نفسها في خطاب الثقافة جنباً إلى جنب مع الرجل. ولم نص الف ليلة وليلة قد ذهب بعيداً في وضع العالم تحت سيطرة المرأة. فشهرزاد التي كانت تحت رحمة شهریار صنعت من الحكيم المتوالدة 38، حكاية بعد أخرى، أداة مهمة ومخللاً استثنائياً لتغيير رؤية شهریار السلبية تجاه المرأة. فمع قص شهرزاد كان شهریار يكتشف عوالم أخرى غير عالمه الذي دفعه لكره النساء. ومع توالي الحكيم كانت شهرزاد تكتسب لغة أكبر بنجاح استراتيجيتها في ترويض شهریار. فالنص ينطوي على دلالة بأن المرأة ليست هادئة على مقارعة شهریار فحسب، بل بإمكانها تغيير نظرة الرجل تجاه المرأة. إن شهرزاد تفهض بدور الأنثى التي تمي

أهمية الحكمي في تفهيم جبروت الرجل، فالمجادلة بالمسرد كانت هي الوسيلة التي نقلت من خلالها شهرزاد أحاسيسها للعالم، وبرهنت أنها قادرة على أن تصنع من ضعفها الذي روجت له الثقافة قوة في مواجهة سلطة الرجل. أدركت شهرزاد بفطرتها أنها لا يمكن أن تقف أمام قسوة شهريار بالطرق التقليدية، لكنها عرفت أنها باتخاذ الحكمي استراتيجية لإنقاذ نفسها من القتل، يمكن أن تقتصر على نزع شهريار التدميرية ليس من أجلها فحسب، بل من أجل بنات جنسها. وهو ما يعطي هذا النص شمولية ثقافية تصبح قراءته ضمن سياق مجادلة المرأة للرجل أمراً مسوغاً وحلقة مهمة في تقامي نص الجدل الأنثوي في الثقافة العربية.

3. الحكاية الأولى:

حكاية هند بنت النعمان زوج الحجاج:

وحكي أن هند ابنة النعمان⁽³⁹⁾ كانت أحسن أهل زمانها. فوصف للحجاج حسنها فأئذ إليها يخطبها ويبذل لها مالاً جزيلاً وتزوج بها، وشرط لها عليه بعد الصداق مائتي ألف درهم، ودخل بها، ثم إنها انحدرت معه إلى بلد أبيها الممرة، وكانت هند فصيحة أدبية فأقام الحجاج بالممرمة مدة طويلة، ثم إن الحجاج رحل بها إلى المراق معه ما شاء الله، ثم دخل عليها في بعض الأيام وهي تنظر في المرأة وتقول:

وما هند إلا مهرة عربية سليمة أفراس تحللها بفل⁽⁴⁰⁾
هإن ولدت فعلاً فليله درهما وإن ولدت بغلاً فجاء به البغل
فانصرف الحجاج راجعاً ولم يدخل عليها، ولم تكن علمت به. فأراد الحجاج طلاقها فأئذ إليها عبد الله بن طاهر، وأئذ لها معه مائتي ألف درهم، وهي التي كانت عليه. وقال: يا ابن طاهر طلقها بكلمتين ولا تزد عليهما: فدخل عبد الله بن طاهر عليها فقال لها: يقول لك أبو محمد الحجاج: كنت هبنت⁴¹ وهذه المائتا ألف درهم التي كانت لك قبله، فقلت

اعلم يا ابن طاهر، وإنا والله كنا فما حمدنا، وينا، فما ندمنا، وهذه المائتا درهم التي جئت بها، بشارة لك بغلاصي من كلب بني ثقيف. ثم بعد ذلك بلغ أمير المؤمنين عبد الملك بن مروان خبرها ووصف له جمالها، فأرسل إليها يخطبها فأرسلت إليه كتاباً تقول فيه بعد الثناء عليه: اعلم أمير المؤمنين أن الإناء ولغ فيه الكلب، فلما قرأ عبد الملك الكتاب ضحك من قولها وكتب إليها يقول: إذا ولغ الكلب في إناء أحدكم فليغمله سبعاً، إحداهن بالتراب فاغسلي الإناء يحل الاستعمال، فلما قرأت كتاب أمير المؤمنين لم يمكنها المخالفة، فكتبت إليه بعد الثناء عليه: يا أمير المؤمنين والله لا أحل المقد إلا بشرط. فإن قلت ما هو الشرط؟ قلت أن يقود الحجاج معلمي من المعرة إلى بلدك التي أنت فيها، ويكون ماشياً حافياً بحلته التي كان فيها أولاً، فلما قرأ عبد الملك ذلك الكتاب ضحك ضحكاً شديداً، وأنفذ إلى الحجاج وأمره بذلك، فلما قرأ الحجاج رسالة أمير المؤمنين أجاب، وامتثل الأمر ولم يخالف، وأنفذ إلى هند يأمرها بالتجهز، فتجهزت وسار الحجاج في موكبه حتى وصل المعرة بلد هند فركبت هند في محمل الزفاف، وركب حولها جواربها وخدمها، وأخذ الحجاج بزمام البعير يقوده ويسير بها، فجعلت هند تتواغد عليه، وتضحك مع الهيفاء دأبتها، ثم إنها قالت للهيفاء يا داية إكشفي لي سجف المحمل فكشفته فوق وجهها في وجه الحجاج فضحكت عليه فأنشأ يقول:

فإن تضحكي مني فيها طول ليلة تركتك فيها كالقباء المفرج
فأجابته هند تقول:

وما نبالي إذا أرواحنا سلّمت بما فقدها من مال ومن نشب
هالسال مكتسب والعز مرتجع إذا النفوس وقاهما الله من عطب
ولم تزل كذلك تضحك وتلعب إلى أن قرئت من بلد الخليفة. فرمت بدينار على الأرض، ونادت: يا جمال، إنه قد سقط منا درهم فارقه إلينا، فنظر الحجاج إلى الأرض فلم يجد إلا ديناراً، فقال: إنما هو دينار، فقالت:

بل هو درهم، قال: بل دينار، فقالت: الحمد لله سقط منا درهم، فموضنا الله ديناراً، فحجل الحجاج وسكت، ولم يرد جواباً، ثم دخل بها على عبد الملك بن مروان فتزوج بها، وكان من أمرها ما كان⁽⁴¹⁾.

1/3 الحكاية الأولى: جدل الأعلى والأدنى

ترد هذه الحكاية في كتاب المستطرف تحت فصل (فصحاء النساء وحكاياتهن). وهو فصل يأتي إجمالاً ضمن سياق أكبر هو البيان والبلاغة والفصاحة وذكر الفصحاء من الرجال والنساء. تجمع هذه الحكاية بين الواقعي والتخييل في نسج يكشف دور السرد في بلورة وتأكيدها المسلمات الاجتماعية عند المرأة والرجل. فهي حكاية منسجمة مع واقعها، غير متجاوزة لمنطق السياق الثقافي والاجتماعي، إنها حكاية تؤكد أحداثها قدراً من التخييل الذي يكمن في ترتيب عجيب ليصل إلى غاية مرسومة منذ البداية. فالشخصيات معلومة الحضور تاريخياً، بل إنها شخصيات مؤثرة في سياق ظرفها التاريخي. خليفة وأميرة في مقابل امرأة هي هند بنت النعمان. ثلاثي له خصوصية وجودية وتاريخية. فالحجاج أمير العراق، شخصية مثيرة للجدل. روت كتب الأدب والتاريخ قدراً كبيراً من أخبار قصوته وغلظته وجبروته. فحضور اسمه في أي سياق يستدعي خشونة التعامل، وفظاظة الخطاب، وحدة الطبع. أما الخليفة عبد الملك بن مروان فصاحب السلطة المطلقة التي تروض صلف الحجاج. أما هند بنت النعمان فسيده كريمة النسب، عريقة المنبت بالإضافة إلى جمالها وحسن بلاغتها. يسمى الرجلان نعوها وتسمى هي لنعلو والتسامي مستخدمة كل واحد منهما لغاية تختلف عن الأخرى. وهي في معامها تجادل باللفة وتجادل بالسرد عندما يقتضي الموقف ذلك. توحي الحكاية بقدرية الفعل، لكنها تؤكد في الوقت نفسه حسن تدبير هند عندما تحين الفرص التي تحقق لها مبتغاهما. فالحكاية تكشف عن المجادلة في سياقين رئيسيين، أحدهما، سياق اللفة والثاني سياق السرد. وهما سياقان تتضح من خلالهما المنزلة التي تبث عنها المرأة. تبدأ هند باللفة لتأكيد كيانها ومنزلتها في مقابل الحجاج.

وما هُند إلا مهرة عربية سليلة أفراس تحللها بفل

هنا تكشف هند عن أصلها في مقابل أصل الحجاج. فالحكاية تؤسس التطور المنطقي وهو بحث عن الانتماء الاجتماعي الذي هو مرجعية حيوية للأفراد في المجتمعات القبلية. بل إن فهوى البهت يؤكد نوعية المرجعية سواء في الخطاب أو في المحتوى. فالمهرة والأفراس رموز عالية القيمة في المجتمع القبلي يقابلها البفل وهو عين القيمة إلى درجة التحقير. إن هذه التشبيهات ترسم خطين متوازيين يستدعيان ردة فعل الحجاج حيث يمارع إلى طلاقها. غير أنه يستخدم الطلاق بطريقة توحى بالإذلال عندما يبعث برسوله ليطلق هنداً، ويأمره في الوقت نفسه أن لا يزيد في طلاقها على كلمتين. يحمل الرسول رسالة الحجاج ويلقيها بين يدي هند، "يقول لك أبو محمد الحجاج: كتبت فينت". كلمتان يلفتان موجزتان لقفان على النقيض تماماً. **فكلمة** (كتبت) يمتن بها الحجاج على هند بما تحمل من دلالة الانتساب لذي سلطة وجاء ومال، فكان المرأة الآن انتقلت من الكينونة إلى نقيضها. الكينونة التي يرى الحجاج أنها جاءت لهند لا بوصفها ذات نسب كريم، بل بوصفها اقترنت بالحجاج. ولذلك يرى الحجاج أنها ليست جديرة بهذه الكينونة حيث يفرجها منها إلى غير رجعة. فالأمر ليس مجرد طلاق بالنسبة للحجاج، بل هو أمر لتقزيم وجودها. فلعل الحجاج يعني نفسه أنها لن تظفر برجل مساو له في المنزل أو أعلى منه منزلة.

أما هند فإنها تقلب مألوف العلاقة بين الكينونة من عدمها. ترد هند على رسول الحجاج فتقول: «كنا فما حمدنا، وبنأ فما ندمنا». فهي ترى خلاصها من الحجاج استعادة لكامل كينونتها، وترى في بعدها عنه ما يوجب الحمد لا الندم. فهند هنا واعية بأنها تمهد موقفها من استلاب الرجل. فهي لا ترى أن كونها زوجة يمنعها ما تحتاجه بوصفها امرأة لها سياقها الاجتماعي الذي تمتد به. وتبعاً لذلك ترسم علاقتها بمفهوم الكينونة والبهنونة. وهما مفهومان يتضمنان انقلاباً على الرجل

الذي يعتقد أنه واهب القيمة الاجتماعية والانسانية للمرأة. فجعلها يمس جوهر العلاقة برمتها، وينسف علوية الرجل وأبويته لتتحول إلى دونية لا تملك الوصاية على نفسها.

تقوم الحكاية على نقضين يمثلان حدة الجدل السردى بين شخصيتين لهما حضور مختلف أيضاً. غير أن المهم هو كيف يؤكد كل شخص حضوره وتميزه على الآخر. فالحجاج يسمى إلى الإفادة من حضوره السياسي، وهي تسمى إلى التأكيد على كيانها الاجتماعي حتى قبل ارتباطها بالحجاج. فهما يدخلان في جدل الأعلى والأدنى بوصي يرفده مرجعيات اجتماعية وسياسية شديدة الخصوصية. غير أن اللافت للانتباه أن جدل الأعلى والأدنى ليس جدلاً لفظياً فحسب، بل إنه جدل يعتمد على وسائل ممتدة، منها اللفظي ومنها الملاماتي ومنها المشهدي. ونتيجة لذلك تبلغ حدة الجدل أقصاها، ويصل إلى نقطة تكسب معها هند جدالها مع الحجاج. والسؤال، لماذا انتصرت هند، وخسر الحجاج؟ هل من قوة خاصة لهند، أم بسبب ضعف في الحجاج؟ أم أن ذلك يعود إلى الوسائل المستخدمة في معركة الجدل هذه؟ واضح أن هناك مقاربات خاصة للجدل في سياق الأعلى والأدنى، منها ما هو لفظي ومنها ما هو حركي، ومنها ما هو سرد لوقائع تؤكد مفارقة الأحداث بين ما نتوقه وبين ما هو حادث فعلاً.

يتمحور النص حول قطبي الأعلى والأدنى متجسدين في شخصيتي هند والحجاج. ويلاحظ المتلقي السعي الدؤوب لديهما نحو الأعلى والخلام من موقع الأدنى. وهنا يظهر جدل الأعلى والأدنى في إمكانات اللغة من ناحية، ومن خلال آليات السرد التي تنهاز لهند صراحة. فالحجاج ينطلق من الأعلى لكنه ما يلبث أن يتم تحويله إلى الأدنى. تستهل الحكاية أمر هند والحجاج وهما في مرتبة الأعلى بحسب مرجعيتهما. فإذا كان النص لا يُمنى ببيان منزلة الحجاج لأنها معلومة من خلال السياق السياسي، فهو والي الخليفة الأموي على العراق، فإن النص يسمى إلى رسم ملامح شخصية هند منذ البداية ليحدد جدلية الصراع. فهي أحسن

أهل زمانها وهي قصيدة أدبية. وهو تصريح من الحكاية بتكامل شخصيتها المادية والمعنوية. امرأة جديرة بأن تكون طرفاً في حكاية تنتصر فيها على رجل غير محبوب. وكما أن هنداً هنا لا تمثل نفسها فحسب، وكان الحكاية تشير من بعيد إلى استحقاق المرأة في انتصار معنوي مثل هذا، فإن الحجاج أيضاً لا يمثل نفسه فحسب، بل إنه يمثل جنس الرجل.

خلافًا للحكايات التقليدية التي تنتهي بالزواج، تستهل هذه الحكاية الصراع بالزواج. وكان الزواج هنا هو المواجهة الحتمية للصراع بين رجل يملك كل مقومات الجاه والمال والسلطان، وبين امرأة تملك حضوراً ذاتياً واجتماعياً يتوازى في أهميته، على الأقل بالنسبة لهند، مع قيمة الحجاج التي يراها في نفسه. فالصراع في بداية الحكاية ليس بين أعلى وأدنى، بل بين أعلىين. غير أن حتمية الصراع ستلغي أحد هذين الأعلىين ليهيئ أعلى واحد ويصبح هناك حتماً أدنى واحد دلالة على انتصار أحدهما. هل الحكاية بهذا الترتيب في نسق الجدل بين شخصيتين؛ رجل وامرأة بهذا الوزن، كانت ستتحاز إلى الرجل لتكون وفيه للمرف الاجتماعي والثقافي؟ لو تم ذلك، لكانت حكاية عادية منسجمة مع سياقها الثقافي. غير أن هذه الحكاية تنتمي إلى نمط من الحكايات، مجهولة النسب، التي تأتي فيها المرأة متجاوزة لظرفها التاريخي والاجتماعي تعيش عنفوانها حتى ولو على مستوى التخييل الاجتماعي.

تؤكد الية المسرد في هذه الحكاية جدل الأعلى والأدنى مرة على سبيل الحقيقة، ومرة على سبيل المجاز. وفي الحالتين تسمى هند إلى قلب المفهوم المادي للأعلى وإحالاته إلى حالة لا تكتسب علويتها من مقوماتها الذاتية، بل من مقوماته الاجتماعية.

وما هند إلا مهرة عربية سليمة أفراس تحللها بغل
فإن ولدت فعلاً لله درها وإن ولدت بغلاً فجاء به البغل

تلقي هند هنا علوية الرجل لتعيّلها إلى عبء على الرجل تقوده في

النهاية إلى أدنى منزلة صورتها هند ببغل ولد بفلأ. فعلوية الرجل تسقط عندما تشاء المرأة أن تسقطها بمنطق القبيلة وبمرجعية طائفا استخدمها الرجل ذاته. فللمرأة لا تجرؤ أن تجادل بقاموس غير قاموس القبيلة. فالفعولة صفة اختص بها الرجل وبنى بها هيبته الكلية⁽⁴²⁾. ولذلك، فهند ليست قادرة على أن تتجاوز منطق القبيلة لتفتخر بإنجاب أنثى. فهي تمتاز بذاتها بوصفها امرأة/ مهرة عربية، لكنها لا تغاظر بالتصريح بولادة أنثى. فهي تلد فعلاً لا لأن أباء فعل، بل لأنه ولید لمهرة عربية هي بدورها سليلة أفراس قدرها أن تقع تحت بغل ليس إلا.

إن استحضار المرأة في هذه الحكاية يكشف لحظة المواجهة بين هند وحقيقة أمرها مع الحجاج. واللافت للانتباه أن حضور المرأة كان عابراً، وكان بالإمكان أن تتم الحكاية بدونه. غير أن المرأة شكلت نقلة سرورية لا يمكن تجاوز استنطاق دلالتها في سياق الجدل بين الأعلى والأدنى في هذه الحكاية. فبعد أن فرغت الحكاية من تقديم مناسبة النص وذكر تمام الزواج بين هند والحجاج، يأتي انتقال هند مع الحجاج إلى العراق بعد أن أقام معها الحجاج فترة في بلدها: «فأقام الحجاج بالمعرة مدة طويلة، ثم إن الحجاج رحل بها إلى العراق معه ما شاء الله، ثم دخل عليها في بعض الأيام وهي تنظر في المرأة وتقول: وما هند إلا مهرة عربية... تأتي المرأة هنا بوصفها معرضاً على إعادة النظر إلى الذات، أو كأن هنداً تعيش حالة من عودة الوعي المفاجئ. فبعد استغراقها في حياتها مع الحجاج في المعرة تارة وفي العراق تارة أخرى حيث يقيم الحجاج، تكتشف هند فداحة العلاقة بينهما. فوظيفة المرأة هنا تتجاوز علاقتها بالشكل الخارجي إلى علاقة بالداخل التي تأتي كصوت جمعي يدين فعلها. فهي، المرأة، رمز لصوت السياق الاجتماعي والثقافي في محيطها. وتصرخ هند، وهي تنظر لذاتها في المرأة، بصوت نابض بالحماسة القبلية: «وما هند إلا مهرة عربية، وكأنها ترد على إدانة المرأة لها بأنها قد قللت من شأنها بزواجها من الحجاج. ولتتكمّل دراما المشهد،

فإن الحجاج يراقب هذه اللحظة الحاسمة في علاقته بهند. وهو ما ترتب عليه فشل الطلاق. وتؤدي تركيبة النص السردية دوراً في رسم قدرية المشاهد المتلاحقة، وكأنها أفعال لا مبرر لها. فهند تصرح بكرهها للحجاج. والحجاج يسمعها دون أن يمي أنه يسمعها. ويطلقها الحجاج دون أن تعلم أن السبب هو شعرها في الحجاج واتهامها له بأنه بفل لا يلد إلا بفلأ. وتطلب هند من الخليفة عبد الملك بن مروان حينما خطبها أن يقود الحجاج معها إلى بلاد الخليفة دون أن يعلم الحجاج أنه شرط من شروط هند، أو هذا هو المسكوت عنه في الحكاية. فالتص يقوم على بنية من الأفعال التي يمتد شغوصها أنها مستقلة بذاتها. ويصبح المتلقي جزءاً أساسياً في تركيبة القص حيث يعلم من علاقات الشخصيات ما يجعله قادراً على نظم الأفعال في سلسلة من الأفعال وردود الأفعال.

تأخذ الحكاية منعطفاً مهماً يمد جدل الأعلى والأدنى إلى ذروته، حيث يحضر الخليفة طرماً موضوعياً في تنامي الحكاية. اللافت للانتباه أن الحكاية تعود إلى البداية نفسها. فقرأ: «ثم بعد ذلك بلغ أمير المؤمنين عبد الملك بن مروان خبرها ووصف له جمالها فأرسل إليها بخطبها...». وتوحي هذه البداية المتكررة بأن طقس الزواج استئناف متجدد لجذلية العلاقة بين الرجل والمرأة. الفرق هنا أن هنداً ستستخدم الخليفة في هجر رجل آخر. بل إن الخليفة يبالغ في رفعها إلى حيث تشاء. تكتب هند إلى الخليفة معرضة على فعل شيء ما حيث تقول: «إن الإناء ولغ فيه الكلب». واضح أن هنداً الآن وصلت إلى مرحلة من التباهي لا يمكنها التفريط فيها. فهي هي الخليفة بين يديها طالباً قريباً. ومرة أخرى تضع نفسها في موضع رفيع حيث تشبه نفسها بالإناء الذي يمثل العطاء مع أن كلباً ولغ فيه. فهي الأعلى حيث تكون هي العطاء، والكلب سمة للأدنى الذي يأخذ ولا يعطي، ويدنس ولا يطهر.

تكن رمزياً الانتصار في القدرة على إملاء الشروط بثقة المنتصر. هند التي بدت واثقة من انتصارها تضع شرطها الذي يؤكد تبوها المقام

الأعلى حتى على حساب الخليفة. تكتب للخليفة: «والله لا أحل العقد إلا بشرط». فإن قلت ما هو الشرط؟ قلت أن يقود الحجاج معلمي من المعرة إلى بلدك التي أنت فيها، ويكون ماشياً حافياً بحلته التي كان فيها أولاً. تسمى هند إلى أن تدفع بنفسها إلى أعلى درجة ممكنة، والحجاج إلى أدنى درجة ممكنة. لقد كان بإمكان هند أن تكتفي بزواجها من الخليفة، وفي زواجها منه أبلغ دلالة على التعويض المعنوي الذي تبعت عنه. غير أن خصومتها مع الحجاج أكبر من مجرد التعويض. فهي تريد أن تعيده إلى أصل واقعه قبل أن يكتسب منزلته السياسية التي خولته أن يفرض سلطته. وكأنها ترى أن صفة العلو التي يحظى بها ليست نابعة من أصل اجتماعي، بل أمراً مكتسباً يمكن خسارته في أي ظرف. ومع أنها تعلم أن طلبها يمكن أن يفقدها منزلة رفيعة، فإنها تذهب إلى هدف أعلى وهو تجريد الحجاج من صفة العلوية التي اكتسبها، ليس بأصل، بل بظرفية الواقع الذي أوصله إلى سلطته.

في المنعطف الأخير للكلمة يتحول السرد من الوصف إلى الحركة الدرامية. وهي مرحلة تتظاهر فيها عناصر الجدل اللغوي والسرد حيث تمثل اللغة موقع الرؤية السردية. ويتزايد التباين بين أعلى هند وأدنى الحجاج إلى درجة يتصاعد معها إيقاع الجدل. وتبرز الشائعات الضدية بينهما على نحو جلي. فهي تركب وهو يمشي، وهي تضحك وهو يمس. ولعل توالي الأفعال هنا يحيل إلى تسارع إيقاع السرد حيث تبدأ هند من موقع فعلها الساخر تجاه الحجاج. فبينما كان الحجاج يقود معلمها امتثالاً لأمر الخليفة وبناء على شرط هند لقبولها بالزواج من الخليفة، طلبت هند من دايتها أن تكشف لها سجع الحمل ليقع وجهها في وجه الحجاج الذي بادرت بضحكة صاخبة، يطلق الحجاج آخر أسلحته. فهو يرى أن ضحكها لا معنى لها بعد أن كانت له أسبقية الاستعلاء والاستيلاء حيث استباح بهما ما يشاء. فهو لا يبالي بضحكها:

«فإن تضحكك مني فيها طول ليلة تركتك فيها كالقبياء المفرج»

غير أن هنداً، وهي تعلم مقدار خسارتها المادية جراء ارتباطها بالحجاج، تقفر بأن داخلها ما يزال نقياً و متمسكاً و غير مهشم.

تبلغ حركة السرد أقصى درجات الاتقان عندما تستخدم هند الكناية بوصفها مدخلاً لتأسيس عالم مجازي تخترق به حسية الموقف. فالدينار والدرهم قيمة مادية تحضر في سياق جدلها وهي سياق موقع الرؤية الذي تنظر من خلاله للخليفة والحجاج. وهنا يتعد سياق القص مع سياق اللفة. فاللفة تتغلى عن حياها وتتعاز بفعل السرد إلى تأسيس معنى كثافي متافض للمعنى الأولي. وتتجج هند في تأسيس سياق مجازي، بهتما يخفق الحجاج في الخروج باللفة من سياق الحقيقة إلى سياق المجاز. فالذي أخفق فيه الحجاج هو ارتهانه إلى طبيعة العلاقة بين الدال والمدلول. لقد تعامل الحجاج مع سقوط الدينار على حقيقته، وتعاملت معه هند على أساس وظيفته في السرد. فالسقوط ليس سقوط الشيء إنما سقوط الذات، وعلو الشيء ليس إلا علو الذات في المقابل. فهند تسقط ديناراً تعدد درهماً كناية عن سقوط الحجاج من نظرها، والحجاج ينظر لسقوط الدينار على حقيقته المادية. هنا يتصاعد الموقف الجدلي وتلقي هند بأخر أسلحتها. تستغل هند حسية الدلالة عند الحجاج وتقبل تقريره بأن ما سقط ليس إلا ديناراً. فالسقوط عندها هو للدرهم في معناه المجازي، والتمويض هو الدينار في معناه المجازي كناية عن الخليفة. يكشف الحجاج مأزقه مع لفة السرد. فالحجاج يمي اللغة في سياقها الحقيقي، لكنه يشعر بخدعة اللفة السردية التي لم يأبه بتأثيرها ويلاغنها إلا متأخراً. غير أن تفوق هند لا يعود إلى مجاز اللفة فحسب، بل إلى سياق السرد الذي منحها حرية توظيف اللفة في سياق أكبر سجل لها نصراً في معركتها من أجل إثبات علوها في مقابل دونية الحجاج.

4. الحكاية الثانية:

كلام امرأة أبي الأسود الدؤلي:

قال أبو صالح زكريا بن أبي صالح البلدي: قال أبو محمد

القشيري: كان أبو الأسود الدؤلي من أكبر الناس عند معاوية بن أبي سفيان، وأقربهم مجلساً، وكان لا ينطق إلا بحقل ولا يتكلم إلا بمد فهم، فبينما هو ذات يوم جالساً وعنده وجوه قريش وأشراف العرب، إذ أقبلت امرأة أبي الأسود الدؤلي حتى حاذت معاوية وقالت: السلام عليك يا أمير المؤمنين ورحمة الله وبركاته، الله جعلك خليفة في البلاد، ورفيقاً على العباد يستسقى بك المطر، ويستثبت بك الشجر، وتؤلف بك الأهواء، ويأمن بك الخائف، ويُردع بك الجانف، فأنبت الخليفة المصطفى، والإمام المرتضى، فأسأل الله لك النعمة في غير تقيير، والعافية في غير تمذير، لقد الجاني إليك يا أمير المؤمنين أمر ضاق عليّ فيه المنهج، وتفاقم عليّ فيه المخرج، لأمر كرهت عاره، لما خشيت إظهاره، فلينصفني أمير المؤمنين من الخصم، فإنني أعوذ بعقوته من العار الوهيل، والأمر الجليل، الذي يشتد على الحرائر ذوات البمول الأجائر.

فقال لها معاوية: ومن بعلك هذا الذي تصفين من أمره المنكر، ومن فعله المشهر، قال: قالت: هو أبو الأسود الدؤلي، قال: فالتفت إليه فقال: يا أبا الأسود ما تقول هذه المرأة؟ قال: فقال أبو الأسود: هي تقول من الحق بعضاً، ولن يستطيع عليها أحد نقصاً، أما ما ذكرت من طلاقها فهو حق، وأنا مخبر أمير المؤمنين عنه بالصدق، والله يا أمير المؤمنين ما طلقناها عن رغبة ظهرت، ولا لأي هفوة حضرت، ولكني كرهت شمائلها، ففعلتُ عني حباثلها.

فقال معاوية: وأي شمائلها يا أبا الأسود كرهت؟

قال أبو الأسود: يا أمير المؤمنين، إنك مهيجها علي بجواب عنيد، ولسان شديد.

فقال: لا بد لك من معاورتها فأرد عليها قولها عند مراجعتها.

فقال أبو الأسود: يا أمير المؤمنين، إنها كثرة الصغيب، دائمة الذرب، مهيبة للأهل، مؤذية للبعل، مسيئة إلى الجار، مظهرة للعار، إن رأت خيراً كتبته، وإن رأت شراً أذاعته، قال: فقالت: والله لولا مكان أمير

المؤمنين، وحضور من حضره من المسلمين، لرددت عليك بواذر كلامك،
بنواخذ أقرع كل سهامك، وإن كان لا يجمل بالمرأة الحرة أن تشتم بعلًا، ولا
أن تظهر لأحد جهلاً.

فقال معاوية: عزمتُ عليك لما أجبتيه. قال: قالت: يا أمير المؤمنين
ما علمته إلا سؤولاً جهولاً، ملعاً بخيلاً، إن قال فشر قائل، وإن سكت فهو
دغائل، ليث حين يأمر، وثعلب حين يخاف، شحيح حين يضاف، إن ذكر
الجود انقمع، لما عرف من قصر رشائه، ولؤم آبائه، ضيقه جائع، وجاره
ضائع، لا يحفظ جاراً، ولا يحمي ذميراً، ولا يدرك ثاراً، أكرم الناس عليه
من أمانه، وأهونهم عليه من أكرمه.

قال: فقال معاوية: سبحان الله لما تأتي به ذه المرأة من المسجع!

قال: فقال أبو الأسود الدؤلي: أصلح الله يا أمير المؤمنين، إنها
مطلقة ومن أكثر كلاماً من مطلقة!

فقال لها معاوية: إذا كان رواحاً فتعالي أفصل بينك وبينه بالقضاء.
قال: فلما كان الرواح، جاءت ومعهما ابنتها قد احتضنته، فلما رآها أبو
الأسود، قام إليها لينتزع ابنه منها.

فقال له معاوية: يا أبا الأسود الدؤلي لا تمجل المرأة أن تنطق
حجتها.

قال أبو الأسود: يا أمير المؤمنين أنا أحق بحمل ابنتي منها.

فقال له معاوية: يا أبا الأسود، دعها تغل.

قال أبو الأسود: يا أمير المؤمنين، حملته قبل أن تحمله، ووضعت
قبل أن تضعه. قال: فقالت: صدق والله يا أمير المؤمنين، حملته خفأً،
وحملته ثقلأً، ووضعه بشهوة، ووضعت كرهاً، إن بطني لوعاؤه، وإن ثديي
لسقاؤه، وإن حجري لفناؤه. قال: فقال معاوية: سبحان الله لما تأتي به!

فقال أبو الأسود: إنها تقول الأبيات من الشعر فتجيدها، قال: فقال

معاوية: إنها قد غلبتك في الكلام، فتكلف لها أبياتاً لملك تغلبها، قال:
فأنشأ أبو الأسود يقول:

مرحباً بالتي تجوز علينا ثم سهلاً بالحمل المحمول
أغلقت بابها عليّ وهالت إن خير النساء ذاتُ البمول
شغلت نفسها عليّ فراغاً هل سمعتم بالفارغ المشغول
قال: فأجابته وهي تقول:

مرحباً بالتي تجوز علينا ثم سهلاً بالحمل المحمول
أغلقت بابها عليّ وهالت إن خير النساء ذاتُ البمول
شغلت نفسها عليّ فراغاً هل سمعتم بالفارغ المشغول

ليس من قال بالصواب وبالحق كمن جاز عن منار السبيل
كان ثديي سقاء حين يُضحي ثم حجري فناؤه بالأصيل
لمستُ أبقي بواحدي يا ابن حرب بدلاً ما علمته والخليل
قال: فأجابها معاوية:

ليس من غداة حيناً صغيراً ومساءً من ثديي بخنول
هي أولى به وأقربُ رحماً من أبيه بالوحي والتنزيل
أم ما حنت عليه وقامت هي أولى بعمل هذا الضئيل
قال: فقضى لها معاوية عليه، واحتملت ابنها وانصرفت⁽⁴³⁾.

1/4 الحكاية الثانية: جدل الفصل والوصل

تأتي هذه الحكاية منسجمة مع نمط الحكايات الشفهية التي تعلن
عن حضورها بإسنادها إلى رواة قبل أن تصل إلى صيغة تدوينية. ومع أن
تدوين هذه الحكاية وفقاً لهذا الأسلوب يمنحها قدرًا من الواقعية، فإن

هذا لا يمنع فرضية أنها لم تسلم من نمطية الروايات القابلة للتعدد والانكماش في ظروف وسياقات متبدلة ومتنوعة. غير أن المهم هو أنها بهذه الطريقة أقرب إلى العسر منها إلى الواقع، أقرب إلى الأدب منها إلى التاريخ. وهذا بدوره لا يلغي إمكانية حدوث الواقعة، لكن روايتها ليست بالضرورة صورة واقعية لما حدث، بل إنها قد تكون صورة غير معايده، منحازة لمسياق يرى ضرورة تكبير صورة المرأة في السباق الثقافي التخيلي. 44 ومع أن هناك نصوصاً قد لا تقع ضمن هذه المعيارية، فإن ذلك لا يلغي أن هناك تكويناً نصوصياً للمرأة، تحول إلى نمط منافس، وإلى مرجعية تحاول أن تضع المرأة في متن الثقافة بدلاً من هامشها⁽⁴⁵⁾.

حكاية امرأة أبي الأسود الدؤلي حكاية نمطية يتكرر فيها النزاع بين رجل وامرأة حول أيهما الأحق بحضانة الأبناء. غير أن طرافة الحكاية تخرج من الموضوع إلى الصيغة التي تم بها الجدل. فهي حكاية يتصاعد فيها الجدل ليس في الحق وحوله **فحسب**، بل في موجبات الحق. فكلتا الطرفين يسعى إلى بيان، لماذا هو الأحق بالحضانة؟ ومن هنا يأخذ الجدل في هذه الحكاية منحى اجتماعياً تتضح فيه حدة الخطاب والوصي بتشعب العلاقة بين الرجل والمرأة. فالحضانة تعني في أحد مظهرها تأكيد القطيعة بين الرجل والمرأة من ناحية، لكنها في المظهر الآخر تقوم على الاتصال عن طريق الأبناء. فيصبح الفصل والوصل هما سمة العلاقة بينهما. فجدل العلاقة من فصل ووصل له من العمق الذي لا يمكن أن نقصيه أثناء النظر في سياق العلاقة المؤسسية بين الرجل والمرأة. إن الأصل في العلاقة المؤسسية بينهما هو الفصل من حيث إنه هو الأمر الطبيعي. بينما الوصل بين الرجل والمرأة مرحلة ملقسة احتمالية يترتب عليها الجمع بين طرفين بخلفيات نفسية ومكونات ذاتية وثقافية مختلفة وربما على درجة من التباين الاجتماعي. وإذا كان الفصل قبل بدء العلاقة أمراً طبيعياً، فإنه بعد الوصل يصبح أبغض الحلال عند الله. ذلك أن رباط الزواج لهم أبدياً إذا استحالته الحياة بين الرجل والمرأة. وبذلك يكون الفصل مشروعاً مضمراً لدى الرجل بوقوعه متى دعت الحاجة إلى

ذلك، غير أن هناك ما يجعل الفصل إن تم بين الزوجين مشروعاً غير مكتمل إذا كانت مرحلة الوصل قد أثمرت ذرية تجعل العلاقة موجودة على مستوى الأبوة والأمومة.

مع أن موضوع الحكاية متكرر الحدوث في سياقات مختلفة، فإنه يحضر هنا في سياق غير تقليدي، سياق يؤكد توتر العلاقة ويلوغها أعلى مرحلة يمكن أن تصل إليها المنازعات بين الرجل والمرأة. إن مسرح الحكاية هو المحكمة بكل ما لها من خصوصية، غير أنها محكمة من نوع مختلف. فمجلس الخليفة هو المحكمة وقاضيه هو الخليفة نفسه، وجمهورها هم سادة القوم في بلاط الخلافة، والدعوى ضد واحد من جلساء الخليفة. سياق لا شك أنه سيجعل من أمر المحاكمة مرافعة ضد مؤسسة الرجل بكل أبعادها السياسية. إن اللافت للانتباه في هذه الحكاية، هو وصول أمر اجتماعي مثل هذا إلى مجلس الخليفة. وهو أمر يوحي، دون أن تفصح عنه الحكاية، بأن المرأة لجأت إلى محكمة الخليفة بعد أن استنفدت كل الخيارات الأخرى من رجوع إلى مجالس الصلح وإلى القضاة من أجل حسم نزاعها مع خصمها. ولهذا فإن الوصول إلى مجلس الخليفة يصبح هو الحكاية بذاتها. فالحكاية لا تروى إلا إذا حظيت بقدر من الإثارة والطرافة وبلاغة الخطاب وهي عناصر تتهدى أثناء مطالعة الحكاية.

إمرأة عزلاء إلا من بلاغتها وقدرتها على المجادلة، امرأة بلا نفوذ اجتماعي أو مالي أو أي نوع من أنواع النفوذ، خلافاً لخصمها، فما لم تقله الحكاية صراحة هو نفوذ أبي الأسود الدؤلي الذي استطاع أن يعطل الحكم لصالحه، كان أبو الأسود الدؤلي من أكبر الناس عند معاوية بن أبي سفيان، وأقربهم مجلساً، وكان لا ينطق إلا بعقل ولا يتكلم إلا بعد فهم. ترد هذه الجملة في افتتاح الحكاية بوصفها توطئة تتم عن تشخيص مكثف لشخصية أبي الأسود تعكس ما تود أن نعرفه في هذه المرحلة من الحكاية. غير أن ما تكشفه الحكاية بعد ذلك يتناقض تماماً مع هذه التوطئة. وهذا ما يجعل الحكاية منذ البدء منحازة، لهم بالضرورة لأبي

الأسود كما قد يتبادر إلى الذهن، ولكن لامراته. فالقضية ليست قضية معاكمة، بل قضية مواجهة في سياق حقوقي، وتجادل في أمور مبنئية. إذن هذا هو خصم المرأة بكل ثقله المادي والمعنوي، الذي يدفع المرأة، التي تستشعر عظم الموقف، إلى أن تلهج بالثناء على الخليفة قبل أن تقصح عن حاجتها. وهي في هذه الممارسة تسعى إلى استخدام الثناء مدخلاً لقضاء حاجتها. ويمكن أن نقرأ ثنائها بوصفه ردة فعل لإخفاقاتها السابقة في الوصول إلى مبتغاها، وخاصة أن الثناء هو في سياق حاجتها. تقول: "إن الله جعلك خليفة في البلاد، ورقيماً على العباد،... وتؤلف بك الأهواء، ويأمن بك الخائف، ويردع بك الجانف". فتساؤها مرتبط بصفات تستدعي اهتمام الخليفة. فهو سلطة عليا على البلاد والعباد، وهذا من شأنه أن يوقف في الخليفة إحساسه بمسؤولياته، وهو القادر على تقريب إرادات النفوس بما يملك من نفوذ، وهذا هو المهم في خطاب المرأة، قادر على أن يمنع الخائف الأمان الذي يبتغيه، كما أنه في الوقت نفسه، قادر على أن يوقف الظلم ويرد الحقوق إلى أصحابها، فتصورة المظلوم لا تنأى إلا برود الظالم، فهي لم تحضر لمجلس الخليفة إلا عن وعي مسبق بأن خصمها من جلساء الخليفة. ولذلك فهي تمتدح بالثناء رجحان كفة خصمها لعلها تستوي مع خصمها في حقوق الخصومة، فهي تسعى لتحييد الخليفة قبل أن تقصح عن حاجتها.

تخلص المرأة من ثنائها إلى حاجتها، مبينة حال الظلم الذي وقع عليها، فهي ترى أن ما ألجأها إلى الخليفة ليس إلا ضيق الأمر وعسر المخرج، تقول:

«الجاتي إليك ... أمر ضاق فيه المنهج، وتفاقم عليّ فيه المخرج،
لأمر كرهت عاره، لما خشيت إظهاره، فلينصفني أمير المؤمنين
من الخصم، فإنني أعوذ بمقوته من المار الويل، والأمر الجليل،
الذي يشتد على الحرائر نوات البعول الأجائر».

فحاجتها إجمالاً هو الانصاف من خصمها، لكن أي خصم هذا؟ إنه

بعل جائر متمسك على امرأة حرة. فيصبح ظلم بعلها مغلطاً لأنه نجاة امرأة حرة. فمن يحمي الحرة من زوج جائر إلا الخليفة؟ يتضمن خطابها مقارنة بين النساء الحرائر واليعول الأجائر، وهي مقارنة تكشف التناقض الحاد بين مفهومي الجور والحرية. فإذا كانت الحرية في خطابها سمة للمرأة، فإن الجور، كما يكمسه خطابها صفة ملازمة للرجل. فرغم أنها تتراجع ضد زوجها الجائر حسب زعمها، فإن خطابها عمومي في صيغته، شمولي في نغده، يؤسس لقطيعة أبعد. فهي لم تقل بأن زوجها جار عليها أو أن الأزواج جاروا على زوجاتهم، بصيغة الفعل الذي يوحي بالتغير والتبدل في المواقف، بل إن خطابها حمل وصفاً يدل على ثبات الموقف وديمومته وملازمته لصفته. فالحرة حرة، والجائر جائر. فما اكتسبته المرأة من حرية هو الأصل في حياتها رغم أنها في كنف جائر، أما جور الرجل لفصفة تنقضي بوجوده حرية الطرف الآخر.

تقوم الحكاية على ثلاث شخصيات، الخليفة معاوية بن أبي سفيان، وأبو الأسود الدؤلي، وزوجته، فالخليفة، وهو خارج سياق الجدل، هو الطرف المسؤول عن وضع نهاية لجدل المتخاصمين، حيث يؤدي دوراً حيوياً في إدارة الجدل بطريقة محرضة ومستفزة تجعله جزءاً من تركيبة الحكاية. فنوره المردي مهم في فضح ما خفي من حكم قيمي لدى كل طرف، فهو بمثابة المحرض على الحكيم، بينما يبدو أبو الأسود وزوجته مدفوعين إلى الحكيم بفعل تحريض الخليفة الذي يتخذ من القضاء ذريعة للتماهي مع بلاغة المرأة. وعندما نتأمل الجمل القلبية التي تمثل صوت الخليفة نلاحظ الدور الذي لعبته في تحريك المراد وتصعيد بناء الحكاية. ونورد هنا تسلسلاً لجمل الخليفة كما وردت في النص:

يقول معاوية:

- ومن بعلك هذا الذي تصفين من أمره المنكر، ومن فعله المشهور؟

- وأي شمائلها يا أبا الأسود كرهت؟

- لا بد لك من محاورتها فأردد عليها قولها عند مراجعتها.

- عزمت عليك لما أجبت.

- سبحان الله لما تأتي به هذه المرأة من السجع!

- إذا كان رواحاً فتعالي أفضل بينك وبينه بالقضاء.

- يا أبا الأسود لا تجعل المرأة أن تتعلق بحجتها.

- يا أبا الأسود، دعها تفل.

- سبحان الله لما تأتي به.

- إنها قد غلبتك في الكلام، فتكلف لها أبياتاً لعلك تفلها.

في هذه الجمل يؤدي الخليفة دور الوصل بين المتخاصمين، حيث يبادر بالسؤال، ويلجأ في طلب الإجابة عندما يمانع أحد المتخاصمين بالإجابة، بل إنه يغري المرأة بالقول أكثر عندما يمتدح بلاغتها وقدرتها على ما تأتي به من السجع. فإذا كان المتجادلان، أبو الأسود وزوجته يمثلان القطيعة في النص، حيث يبدآن بالجدل وينتهيان به، فإن الخليفة يمثل دور الوصل بينهما بوصفه القاضي الذي يستحضر مقولات الطرفين لاستجلاء الحقيقة. ورغم تمنع الطرفين المتجادلين، فإن الخليفة يدفعهما دوماً إلى الحوار بوصفه قيمة اتصال لحل النزاع.

يأخذ الجدل في الحكاية أسلوب المكاشفة من حيث تمرية الآخر. ورغم أنه جدل ذوووب من قبل الطرفين لتزكية الذات من ناحية، وتزييف الآخر من ناحية أخرى، فإن تأثير ذلك مرتفع بجماليات المجادلة. وهو ما نجده في خطاب المرأة حيث بلغ تأثير خطابها مدى جعل الخليفة يعبّر عن دهشته من حسن قولها وسحر بيانها. فإلى جانب قوة حجتها في مسألة حضانة ابنها، فإن حجتها جاءت في خطاب جمالي أسر. والطريرف في أمر الحكاية أن خطاب أبي الأسود يأتي مقدماً على خطابها، وهو أمر جعل المرأة في موقع يحيط بخطاب أبي الأسود، مما جعلها تمتلك مقاتيح الجدل حجة وبياناً. فالخليفة منذ البدء يسأل أبا الأسود ويدفعه إلى القول. يقول معاوية: «لأبد لك من معاورتها فأرد عليها قولها». يستجيب

أبو الأسود تحت إلحاح الخليفة، حيث يبدأ ببيان سبب طلاقها. يقول أبو الأسود: «إنها كثرة الصخب، دائمة الضرب، مهينة للأهل، مؤذية للبعل، مسيئة للجار، مظهره للعار، إن رأت خيراً كتتمته، وإن رأت شراً أذاعته». ومع أن هذه الصفات تأتي مقنعة في بيان سبب الطلاق، فإن المرأة ترد بنقيضها كاشفة ما أراد أن يستره أبو الأسود عن نفسه، حيث تقول: «يا أمير المؤمنين ما علمته إلا سؤولاً جهولاً، ملحاً بخيلاً، إن قال فشرّ قاتل، وإن سكت فذو دغائل، ليث حين يأمن، وثعلب حين يخاف، شحيح حين يضاف، إن ذكر الجود انقمع، لما عرف من قصر رشائه، ولؤم آبائه، ضيفه جائع، وجاره ضائع، لا يحفظ جاراً، ولا يحمي ذماراً، ولا يدرك ثاراً، أكرم الناس عليه من أهانه، وأهونهم عليه من أكرمه».

تلعب الصفات دوراً حاسماً في تقديم صورة الذات والآخر في خطاب المتجادلين. فما يثبته أحدهما من صفات لنفسه، فهو نفي عن الآخر بالضرورة، وما ينميه أحدهما عن نفسه هو إثبات على الآخر. وكان خطاب الجدل من خلال استراتيجية النفي والإثبات يسمي إلى تأكيد مبدأ الفصل والوصل في علاقتهما. فهي صفات ميزت حياتهما الزوجية حتى انتهت بالطلاق. تجربة كاملة من التراكم الحياتي تقاطعت فيها مصالح الطرفين إلى درجة استحالة معه تحقيق مصلحة مشتركة. فالطلاق تأكيد على ثبات هذه الصفات في حقهما، دون أن يكون هناك تبادل بالاعتراف بما يمتدحه كل واحد عن الآخر. وتكتسب هذه الصفات أهميتها من كونها ذات قيم اجتماعية وثقافية محددة يقاس بها حضور الأفراد في السياق الاجتماعي. وهو ما يجعل هذه الصفات علامة فارقة تمكس تمايزهما. وهي هذه الصفات يختلط المسلك الشخصي بالاجتماعي.

إذا كان جدل الصفات في هذا السياق أمراً لا يمكن تأكيده أو نفيه بالنسبة للمتجادلين، فإن الوظائف البيولوجية للرجل والمرأة تميز وتفاضل بينهما على نحو حتمي. ويصبح استحضار الحكاية لهذه الوظائف البيولوجية نقطة حسم في أمر الحضانة، حيث بدت وظائف المرأة أكثر

صعوبة على الأداء، وبدأ دور المرأة أكثر تضحية، وعليه استعقت الحكم بحضانة ابنها، لاعتبار هذه الوظائف التي أدتها المرأة بأمومة مطلقة.

تجلى جدل الوظائف بين أبي الأسود وزوجته في اللحظة التي طلب منها الخليفة أن تعود من أجل إصدار الحكم. وهي لحظة بدت الأمور فيها متساوية، ورغم إعجاب الخليفة بحجتها، فإن الخليفة احتاج وقتاً يتأمل فيه أبعاد القضية، وربما ليخرج من تأثير البلاغة إلى فحوى اللغة. ويوضح المقطع الأخير الحركة المشهية حيث يمتزج الجدل اللفظي بالحركة بما يوحى بمعجز أبي الأسود:

قال: فلما كان الرواح، جاءت ومعها ابنها قد احتضنته، فلما رآها أبو الأسود قام إليها لينزع ابنه منها.

فقال معاوية: يا أبا الأسود لا تمجل المرأة أن تنطق بحجتها.

قال أبو الأسود: يا أمير المؤمنين أنا أحق بحمل ابني منها.

فقال له معاوية: يا أبا الأسود، دعها تمل.

فقال أبو الأسود: يا أمير المؤمنين، حملته قبل أن تحمله، ووضعت قبل أن تضعه.

قال: فقالت: صدق يا أمير المؤمنين، حمله خفاً، وحملته ثقباً، ووضعته بشهوة، ووضعت كرهاً، إن بطني لوعاؤه، وإن ثديي لسقاؤه، وإن حجري لقناؤه. قال: فقال معاوية: سبحان الله لما تأتين به!

قال: فقضى لها معاوية عليه، احتملت ابنها وانصرفت.

واضح أن المرأة على مشارف الانتصار حيث وضعها أبو الأسود ذاته في المنطقة التي تمتلك فيها القدرة على تجاوز خصمها. إن تقرير أمر الحضانة بالنسبة للمرأة أمر يعود إلى الجهد الوظيفي البيولوجي الذي يقوم به كل من الرجل والمرأة. فأمير المال أو الحالة الاجتماعية لم يكن وارداً في الجدل أبداً، بل كان مناهج الجدل متوسلاً بصفات سلبية، افتراضية أو حقيقية يراها كل شخص في الآخر. وهي صفات يصعب

فيها الرجحان، ويضيق فيها مجال البصيرة بالنسبة للقاضي/ الخليفة. غير أن نهاية الحكاية شهدت تحولاً نوعياً في فعوى الجدل نتيجة لإبراز دور الوظائف البيولوجية في أهمية الحصول على حكم بالحضانة. فاستخدام الوظائف البيولوجية جاء حاسماً لتردد الخليفة الذي بدا مفتوناً ببلاغة المرأة، لكن ليس إلى حد الحكم لها.

يحتج أبو الأسود بأنه قد حمل ابنه في صلبه قبل أن تحمله زوجته، ووضعه قبل أن تضعه. غير أن المرأة ترى فرقاً شامعاً بين هذه الوظائف وبين وظائفها. وهي تستطيع أن تبطل وظائف أبي الأسود بوظائف متفقة في الشكل، مختلفة في المعنى. فكانها تصل الوظائف ببعضها من ناحية، لكنها تفصل بين نتائجها من ناحية أخرى. وهي تفعل ذلك بإقرارها بوظائف أبي الأسود من حيث المبدأ، لكنها تفصح عن وظائفها بإسنادها إلى صفات ترجح أهميتها. فإذا كان أبو الأسود قد قال بالحمل والوضع مجردين من أي وصف، فإن **المرأة تكشف** المسكوت عنه في وظائف أبي الأسود بإسنادها إلى صفات تظهر دونيتها بالنسبة إلى صفات وظائفها. حمل أبي الأسود كان خفياً، يقابله حملها الذي كان تقيلاً، ووضعه كان اشتهاً، بينما وضعها كان كرهاً وألماً.

إذا كان الخليفة قد كشف إعجابه ببلاغة المرأة، وهو ما أوجد حنساً لدى المتلقي بانعيازه لروايتها، فإن الأمر المفاجئ يكمن في ما كشفه أبو الأسود من إعجاب ببلاغة المرأة. يقول أبو الأسود: «إنها تقول الأبيات من الشعر فتجهدان». وأبو الأسود وهو الخبير بها يكشف جوانب من شخصية المرأة غير المعلومة للخليفة الذي أفصح لأبي الأسود بأنها قد غلبته في الكلام، عليه حسب رأى الخليفة، أن يتكلف أبياتاً لمه يغلبها. وهو ما ترتب عليه إعادة سرد الحكاية شعراً. ولعل أهم ما يميز هذه الإضافة أن خطاب الثلاثة جاء شعراً حيث جاء حكم الخليفة لمصلحة المرأة بالحضانة في آخر بيت في جوابه على المتجادلين. إن الحكاية تؤسس تقليداً استثنائياً في المرافعات بين الخصوم من ناحية والقاضي من ناحية أخرى. فهي تحتفي باللغة الجمالية بقدر احتفائها بالحجج

المنطقية. وهذا أمر يجعل من الحكاية رغم حضور أبطالها التاريخي، حكاية للرواية بوصفها أدباً تختلط فيه أهمية الأحداث بجماليات السرد.

ظهر جلياً أن جدل الوصل والقطع الذي شكل جوهر العلاقة بين المتجادلين انتهى إلى تأكيد القطيعة من ناحية الأب، لكنه على مستوى آخر تحقق الوصل للمرأة بعد أن كسبت حضانة ابنها. وكأنها بذلك تؤكد سيادة الأمومة على الأبوة التي فرضت في أصل العلاقة من قبل. لقد نازعت المرأة الرجل في حق هو لها، لكن مؤسمة الرجل تبدو أكثر تمكناً، وأكثر نفوذاً. وهو ما دفع المرأة في هذه الحكاية إلى أن تصل بأمرها إلى أعلى سلطة، مستعينة ببلاغة اللفة وبلاغة الحجة بوصفهما أمرين حاسمين في كثير من تجارب الجدل السردية.

5. الحكاية الثالثة:

قصة الدارمية الخجونية مع معاوية بن أبي سفيان:

قال المقدمي أبو إسحاق: قال: حج معاوية سنة من سنه، فسأل عن امرأة يقال لها: الدارمية الخجونية، كانت امرأة سوداء كثرة اللحم، فأخبر بسلامتها. فبعث إليها فجيء بها، فقال لها: كيف حالك يا ابنة حام؟ قالت بخير ولست لحام، إنما أنا امرأة من قريش من بني كنانة ثمت من بني أبيك. قال: صدقت. هل تعلمين لم بعثت إليك؟ قالت: لا يا سيحان الله وأنى لي بعلم ما لم أعلم؟ قال: بعثت إليك أن أسألكِ علام أحببتِ علياً وأبغضتيني؟ وعلام واليه وعاديتيني؟ قالت: أو تعفيني من ذلك؟ قال: لا أعفيك؛ ولذلك دعوتك. قالت: فأما إذا أبيت فإنني أحببت علياً عليه السلام على عدله في الرعية، وقسمه بالموية، وأبغضتك على قتالك من هو أولى بالأمر منك، وطلبك ما ليس لك، ووالهت علياً ما عقد له رسول الله ﷺ من الولاية، وحُب المساكين، وإعظامه لأهل الدين، وعاديتك على سفك الدماء، وشقك العصا. قال: صدقت، فلذلك انتقخ بطنك، وكبر ثديك،

وعظمت عجزتك، قالت: يا هذا، بهند (أم معاوية) والله يضرب المثل لا أنا.

قال معاوية: يا هذه لا تفضيني، فإننا لم نقل إلا خيراً، إنه إن انتفع بطن المرأة ثم خلق ولدها، وإذا كبر ثديها حسن غذاء ولدها، وإذا عظمت عجزتها رزق مجلسها.

فرجعت المرأة، فقال لها: هل رأيت علياً؟ قالت: أي والله لقد رأيته. قال: كيف رأيته؟ قالت: لم ينفعه الملك، ولم تصقله النعمة.

قال: فهل سمعت كلامه؟ قالت: نعم. قال: فكيف سمعته؟ قالت: كان والله يجلو القلوب من العمي، كما يجلو الزيت صدأ الطست، قال: صدقت، هل لك من حاجة؟ قالت: وتفضل إذا سألت؟ قال: نعم. قالت: تعطيني مئة ناقة حمراء فيها فحلها وراعيتها. قال: تصنعين بها ماذا؟ قالت: أغزو بالبنانها الصغار وأستحني بها الكبار، وأكتسب بها المكارم، وأصلح بها بين عشائر العرب. قال: فإن أنا أعطيك هذا أحل منك محل علي؟ قالت سبحانه الله أو دونه، أو دونه⁽⁴⁵⁾

فقال معاوية:

إذا لم أجسد منكم علىهكم من ذا الذي يمد يؤمل بالحلم
خنيها هنيئاً وأذكرى فعل ماجد حياك على حرب العداوة بالسلم
أما والله لو كان علياً ما أعطاك شيئاً. قالت: أي والله ولا ويرة
واحدة من مال المسلمين يعطيني! ثم أمر لها بما سألت.

1/5 الحكاية الثالثة: جدل المصارحة والمهادنة

تمتاز هذه الحكاية بأنها حكاية حول امرأة لم تطلب الجدل، لكنها ذهبت إليه دهماً من قبل الخليفة معاوية بن أبي سفيان. كما أن ما يميز الحكاية أيضاً هو موضوعها السياسي الذي كان موضوع العصر حدة

واختلافاً. ملخص الحكاية أن امرأة استدعاه معاوية ليوقف على حالها فإذا هي تكشف له حاله السياسي من وجهة نظرها. وهو أمر على درجة من الخطورة في مقاييس السياسة في كل عصر وفي معظم المجتمعات. غير أن الخليفة معاوية يسعى إلى توظيف روح الدولة وسيادتها على حدة السلطة وفظافتها. كانت مشكلة معاوية هي ولاء كثير من الناس على اختلاف مشاريعهم لعلي بن أبي طالب، خصمه في السياسة. فبقدر ما شغل معاوية نفسه بتأسيس دولة بني أمية، شغل نفسه أيضاً بالبحث عن جواب شاف، لماذا منح كثير من الناس ولاهم المطلق لعلي بن أبي طالب؟ لقد كان معاوية يضع نفسه دائماً في مقارنة مع ابن أبي طالب، فعلاً بفعل، وهولاً بقول.

تبدأ الحكاية بسؤال معاوية بن أبي سفيان عن امرأة يقال لها الدارمية الحجونية، سوداء، بدينة. وعندما علم بسلامتها أمر باستدعائها. غير أن اللقاء بدا حاداً منذ **الوهلة الأولى** عندما عرض بها معاوية، قائلاً: «كيف حالك يا ابنة حمام؟» سؤال يبدو بريئاً، ويهتم أن يكون مجرداً من أي دلالة، غير أن الاحتمال الذي يبدو متسقاً مع تحولات الحكاية ينبئ عن مقدمة لإرهاص نفسي يسعى الخليفة لإيقاعه على المرأة رغبة في كشف حقيقتها أمام نفسها. فالخليفة لم يستدعها إلا لغرض أكبر وهو انتزاع ولائها، أو تحييد وجهة نظرها. قد يبدو هذا الافتراض أكبر من امرأة لا تمثل ثقلًا عسائرياً، ولا تشمل سلطة ذكورية في مجتمع بطريركي النزعة. غير أن الاستدعاء لا بد أن يفسر شيئاً خاصة من وجهة نظر المرأة التي بدت غير متسامحة حينما ردت: «لست لحام، إنما أنا امرأة من فريش من بني كنانة ثمت من بني أبيك». لم تكتف المرأة بنفي حاميتها رغم أنه كان كافياً بوصفه رداً على تقرير معاوية، لكنها أردفت برد ثلاثي بنفي عنها تهمة الحامية التي يقال لمن لا يُعرف له نسب أو من يراد غمطه في نسبه⁽⁴⁷⁾. فهي قرشية من بني كنانة من فخذ أمية بالذات. وهذا ينطوي على تصريح إما بعلو المكانة ذاتها التي يحظى بها معاوية، أو بترجل معاوية من علو مكانته إلى دونية مكانتها. وهو أمر يجعل معاوية يهاندنها بجواب

بميد عن التصادم حيث ينسب الصديق لها صراحة، ويترك دلالة الكذب والاقتراء مسكوتاً عنها في سياق الحديث.

من هذه الدارمية؟ ولماذا يستدعيها معاوية؟ وهل لها ثقل اجتماعي أو سياسي في عصر معاوية يجعلها محط نظر وقلق؟ تصمت أغلب المصادر عن ذكرها باستثناء هذه الحكاية التي أوردها ابن طيفور في كتابه بلاغات النساء. فهل هي خيال وظفه الرواة لإظهار أن خصومات معاوية لم تكن مقصورة على الرجال، بل تعداه إلى النساء، بل إلى امرأة حامية على حد تبهر معاوية. هذه افتراضات تبدو قادرة على الحضور أثناء تناول هذه الحكاية بالتأويل، خصوصاً وأن كثيراً مما كتب عن بني أمية كان في العصر العباسي الذي قام على انقراض الدولة الأموية.

هل تعلمين لم بحثُ إليك؟ هذا هو مغزى الحكاية ومفتاح التأويل. سؤال يَجْمَلُ كل ما تقدم من الحكاية تمهيداً نفسياً لسياق أكبر ومجادلة أشد تظهر فيها حدة المجادلة بالرأي من قبل المرأة، والمهادنة التي تنتج التسامح والمفوض والصفح من قبل معاوية تأكيداً للصورة النمطية للعفو عند المقدرة. هذا السؤال ينطوي على إجابته التي تسمى إلى إحداث حالة من الترقب لدى المرأة التي بدت هادئة وهي تجهب بعدم العلم. تبين الخليفة أن عليه أن يمضي خطوة أخرى في سبيل كشف ما ينطوي عليه سؤاله. وهنا يصرح بما لديه من مشكل، يسأل: «علام أحببت علياً وأبغضتني؟ وعلام واليته وعاديتني؟» هذا السؤال بشقيه يقدم تصوراً ثانياً عن الدارمية. فإذا كان التصور الأول أنها امرأة ضعيفة النسب حسب رؤية الخليفة، فإن التصور الثاني يضمنها معارضة - بكسر الراء - سياسياً مما يجعل الخليفة يسعى إلى الوقوف على الأسباب بعد أن علم النتائج. ويبدو هذا التصور متناقضاً مع تصويرها بأنها مجرد امرأة غير مؤثرة في سياقها الاجتماعي. أو هل معاوية رجل يكثر حتى بأقل الخصوم شأناً ويسمى لاحتوائهم؟ ومهما يكن فإن هذا لا يغير من أن المرأة تنهض بدورها كما أملة عليها ظروف الحكاية.

بنظرة فاحصة إلى هذا السؤال نراه ينقسم إلى قسمين. الأول، مقارنة بين حالتين عاطفتين؛ هما الحب والبغض، حب لملي بن أبي طالب وكره معاوية. سؤال الحب والكره هنا سياسي اللون يهدف لمواجهة عاصفة بين الخليفة والمرأة. وهو يتجلى بوضوح أكبر في القسم الثاني من السؤال «علام واليه وعاديتني؟» فالحب مرتبط بالولاء، والبغض يستدعي العداء. لافتراض الخليفة أن موافقة الرأي تعني الحب والولاء، وأن الاختلاف في الرأي ينتج الكره والعداء يستدعي مسألة متفائلة هي الوجدان الثقافي العربي العام القديم منه والحديث. ومعاوية ليس إلا كائناً ثقافياً تتحكم فيه آلهة متراكمة من التفكير المناهض لفكرة الاختلاف في الرأي. وليس غريباً أن نهدد دوماً لأي مبارزة كلامية، بأن «الاختلاف لا يفسد للود قضية». فالاختلاف في العقلية العربية مناهض للود واللين والتسامح. فكان هذه العبارة نوع من التيهه المسبق عن جدل العلاقة بين الاختلاف في الآراء وبين **مواقفنا الشخصية** من أي قضية. إن معاوية بوصفه سياسياً يسوق دهاء السياسي لكسب ولاء خصومه على الطريقة العربية التقليدية التي تؤمن بالاحتواء وبذل العطاء حتى لأشد خصومه عداوة مادام الأمر مجرد اختلاف في الرأي لا يرقى إلى تفعيل الاختلاف إلى مواجهة مادية. المشكلة هي سؤال معاوية أن المسافة التي توجد بين الحب والبغض هي ذاتها بين الولاء والعداء. وهو ما وجدته المرأة أمراً محرجاً، بل حاولت أن تتقاعى الإجابة عليه حيث قالت: «أو تعفيني من ذلك؟ يرد معاوية: «لا أعفيك؛ ولذلك دعوك».

تميش المرأة حالة استجواب حقيقية. وهي تحاول أن تتجنب المواجهة لأنها تظن رأياً يخالف ما يود أن يسمعه معاوية. غير أن معاوية يؤكد صراحة أنه لم يدعها إلا لمعرفة لماذا قالت عليها ﷺ وعادته. واضح أن هذا الاستجواب يأخذ منحى شخصياً ونتيجة المجاهرة بالرأي غير معلومة، وخاصة أن معاوية بدأ مصمماً على الوقوف على هذه المعضلة السياسية التي تؤرقه رغم اختفاء علي عن المشهد السياسي. إنه قدر القوى السياسية التي تأتي دون رغبة الناس، فهي دوماً تظل محملة

بحمولة البحث عن شرعية تبرر وجودها. ومعاقبة يدرك هذه المعضلة التي يسعى لتجاوزها بالمهادنة حيناً، والاحتواء حيناً آخر.

تبدأ المرأة في بيان لماذا أحببت علياً ووالته، مقدمة قائمة مطالب إنسانية قبل أن تكون سياسية يجب توفرها في الحاكم. وهي إذ تنسب هذه الصفات إلى الإمام علي عليه السلام، فإن الدلالة أبلغ، حيث يمكن أن نقرأ خطابها على أنه بحث عن الإمام الصالح بكل مدلولات الصلاح سواء كانت دينية أو سياسية أو اجتماعية أو إلى ما هنالك من مقتضيات الصلاح. صرخت المرأة حبها أولاً إلى علي نتيجة لعمله في الرعاية، وقسمه بالسوية. أما ولادها لعلي فقد جاء نتيجة لما «عتقد له رسول الله صلى الله عليه وآله من الولاية، وحب المساكين، وإعظامه لأهل الدين». حب وولاء لجملة أسباب من أخطر الأسباب في الاعتبار السياسي أولاً، والإنساني ثانياً. فالعدل في الأقضية والحقوق، وتوزيع الثروة وفقاً لسياق يراعي المصلحة العامة أمران يمنحان المجتمع طمأنينة واستقراراً اجتماعياً وسياسياً. أما ولاد المرأة لعلي فهاتين تأكيداً لفكرة سائدة في محيط بعض المسلمين أن الرسول صلى الله عليه وآله أوصى بالخلافة لعلي بن أبي طالب. غير أن الواقع السياسي سار عكس هذه الوصية كما يعتقد الموالون لعلي. والمهم أن هذا الاعتقاد أوجد مشكلاً سياسياً نتج عنه خصومات سياسية وحربية سفكت لأجله دماء المسلمين. ولا تكتفي المرأة بالإفصاح عن هذا الرأي، بل تضيف إلى هذه القائمة بعداً إنسانياً تمثل في حب المساكين وإعظام أهل الدين بوصفه شرطاً للإمام العادل. إن إصرار المرأة على توسيع قائمة المطالب الإنسانية أمر له علاقة بملء الفراغ الذي تراه في دولة الخليفة. فهي عندما تبين لماذا أبقت معاوية وعادته لا تكرر هذه الصفات، بل تذهب إلى بيان كل الصفات السلبية. فهي عندما تثبت هذه الصفات الإيجابية لعلي تنفيها بالضرورة عن معاوية. غير أنه يمكن أن نقرأ حضور علي ومعاوية في هذه الحكاية بوصفهما رمزين أكثر من كونهما وجوداً تاريخياً. تلك أن كل الصفات التي ذكرت على لسان المرأة صفات تبين أسلوبين متعارضين؛ أحدهما مثالي، والآخر واقعي. فالنزعة المثالية هي ما ننشد،

لكننا نعجز عن توضيحها في سياق الواقع المادي. فالمرأة تصعد مجاهرتها في وجه معاوية، حيث نسبت إليه اغتصابه للخلافة، وسفك الدماء وشق عصا الجماعة⁽⁴⁸⁾، وكأنها بذلك تسمى إلى استثارته أكثر. مواجهة حادة، ومجاهرة نافذة، وصير خيالي يعكس لمبة سياسية في غاية الدهاء. غير أن معاوية يتصرف برزانة تقتضيها سياسة المرونة والمهادنة بوصفها استراتيجية تلمسها في ثنايا هذه الحكاية سواء على سبيل الحقيقة أو المجاز. إن معاوية يصدق على خطابها، لكن بلهجة تتم عن سخرية يستقر بها المرأة للمرة الثانية.

يسمى معاوية في مساعاة المرأة إلى الوقوف على مزيد من آرائها، حيث يسألها على التوالي، «هل رأيت علياً؟ وهل سمعت علياً؟» يحتمل السؤالان إجابتين حقيقتين أو مجازيتين. والواضح أن معاوية لم يرد وصف حقيقة الرؤية والسمع، بل أراد مجاز الرؤية والحديث. وهو أمر لم يفت على المرأة حيث أدركت أن محاورها يبحث عن رأي وليس عن وصف لحالة. تقول الدارمة في جوابها على الرؤية: «لم ينقذه الملك، ولم تقهره النعمة»، وهي عبارة تكسر غياب المفهوم الأخلاقي للسلطة دون أن تباشر نقدها. فهي تستفيد من السؤال عن علي لتمرر فتاعتها في شكل السلطة الأموية بطريقة تبدو أبلغ تأثيراً في محاورها.

هل معاوية في موقف يمكن أن يتسامح فيه مع امرأة كشفت له عن ولائها لخصمه، بل ونسبت إليه سلبيات نزهت خصمه عنها؟ يعود أصل الحكاية إلى استدعاء معاوية لهذه المرأة من أجل معرفة رأيها في علي بن أبي طالب. وهذا بدوره يطرح التساؤل تلو الآخر. هل كان معاوية متسامحاً دائماً مع خصومه، وخاصة بعد أن استتب له الأمر؟ أم أن هذه حالة خاصة لكونه قد ألح عليها في بيان رأيها؟ أم كونها امرأة جملة يفض الطرف عن جراتها؟ هذه أسئلة مشروعة، لأن رأي المرأة لم يكن عادياً، بل كان رأياً واضحاً وحازماً. لم تكن المرأة تخشى الخليفة أو ترجو عطاها. فجاء جوابها ضمن مقتضى المقام. ما يدهش في هذه الحكاية هو تصديق

معاوية لكل ما تصرح به المرأة. فهو لا يكتفي بالاستماع إلى رأيها، وهو أمر يمكن أن يفهم على أنه أعلى درجات الانصياع، بل إنه يصادق على كلامها.

احتواء الخصوم بالمطاء نهج ربما يكون معاوية هو أول من نهجه رغبة في صرف خصومه من الشكاية إلى الشكر أو على أقل تقدير غض الطرف عن سياسته. وهذه الحكاية تقدم هذا التقليد السياسي ليس رغبة متأصلة في المطاء، بل وسيلة لتقريب النفوس. هذا معاوية بعد مجاهرة المرأة بموالاتها لعلّي يكسر التوقع. فيرتفع بنفسه من الجزاء بالعقاب إلى الجزاء بالمطاء. يعرض معاوية على المرأة إن كان لها حاجة مع يقيننا أن حاجتها إن كان لها حاجة فهي أنهية، ذلك أنها لم تسع إلى هذا اللقاء، بل جاءت بطلب من الخليفة. فحاجتها نبعت من سياق اللحظة بكل ما فيها من مواجهة بين حاكم ومحكوم. واللافت للانتباه أن المرأة تستوثق من الخليفة إن هي طلبت، فهل سيلي طلبها. يجيء طلبها مفاجأة تجعل الخليفة لا يتوقف عند فعل المطاء، بل يسأل ماذا ستعمل بهذا المطاء؟ طلبت المرأة دمنة نافقة حمراء فيها فحلها، ورأعيها. قدر غهر يسهر بمقاييس المطاء تبرره المرأة عندما يسألها الخليفة بقولها: «أغزو بالبانها الصغار وأستعني بها الكبار، وأكتسب بها المكارم، وأصلح بها بين عشائر العرب». خطابها يأتي منسجماً مع فكرتها عن الإمام الصالح الذي ينشر العدل ويوفر الحياة الكريمة لرعاياه. فهي لا تريد المطاء لذاتها فحسب، بل لمن حولها⁽⁴⁹⁾. كما أنها وهذا هو المهم تود أن تسخر المال لنشر السلام بين عشائر العرب، إنها ترى في المال قيمة أخلاقية أكبر من القيمة المادية. فالمطاء بالنسبة للمرأة يبلغ مداه أكثر من عطاء الخليفة الذي يقتصر الخصوم دون أن يؤسس ماثرة اجتماعية أو إنسانية. عطاؤها ضد رسملة الحياة، بينما عطاء الخليفة يؤسس طبقة اجتماعية. إن المرأة تنجح في فهم معنى المطاء بوصفه شمولي الأثر، عميق التأثير، غزير المنفعة. أما عطاء الخليفة فهو عطاء قصير المدى، محدود التأثير، والأخطر من ذلك أنه يربي الخصومة أكثر مما يقضي عليها. ذلك أن كل

خصوصية تفننى، تشتمل غيرها، لأن علاجها بالعطاء كان في معزل عن السياق العام.

إن الخليفة وهو يمنحها ما منعها يؤكد أنه مأسور بالمعنى السياسي للعطاء الذي يسمى من خلاله لاسترضاء خصوصه⁽⁵⁰⁾. المرأة بدأ من المجاهرة مرة أخرى بأنه سيبقى دون علي. وهو ما جعل معاوية يضع اللبنة الأخيرة في مشروع نمودجه بوصفه علامة فارقة بين نمودجه ونمودج علي. يقول معاوية: «أما والله لو كان علياً ما أعطاك شيئاً». تصرح المرأة بهذه المقولة وهي تدرك أنها قد انتصرت لمنطقها، كما انتصرت بنمودج علي الذي جازمت بصحته: «أي والله ولا برة من مال المسلمين يعطيني». مقولة تشبه الصفعة، بل ترقى إلى تخوين الخليفة ووصمه بعدم الأمانة حيث إنه يعطي من مال غيره⁽⁵¹⁾.

هل هذه الحكاية أكبر من المرأة الدارمية، أم أن المرأة هنا مجرد رمز للمعارضة السياسية المسلمة؟ تبدو المرأة بما ترمز إليه من وداعة صوتاً يستنكر أكثر مما يقاوم، يحتج دون أن يثير اضطراباً. غير أن صوت هذه المعارضة مؤثر إلى درجة تجعل الخليفة يسمى إليه، محلولاً بإبطال مفعوله بسعر العطاء والتظاهر بالتسامح. فمعاوية، كما نعلم اليوم، كان يخطط لبناء دولة تدوم من بعده. ومهما يكن فإن المرأة/ الرمز حملت صوتها بأمانة، وجاهرت بمبادئها دون هيبة من سلطان الخليفة، لكن ذلك لم يكن إلا عندما اقتضى المقام. وحينها قالت ما تعتقده، ولم تتوخ إلا قول الحقيقة كما تراها.

إن المرأة تجادل لأنها دهمت إلى الجدل في أمر شديد التعقيد. غير أنها تستمد شرعية الجدل بأنها لم تسمع إليه، بل كان عليها أن تقول ما تعتقده. وهذا بدوره حقق لها فرصة اتخاذ المصارحة لتكبير الفوارق بين أسلوبين من أساليب السياسة. لقد اضطلع معاوية بدور السائل الذي يحركه نهم المعرفة. أما هي فقد اتخذت من المصارحة وسيلة تومع بها

الملاقة بين امتلاك الحجة وحُسن توظيفها في سياق اللفظ، فحجتها أنه طلب إليها الحديث في موضوع محدد، غير أن حجتها تحتاج إلى سياق لغوي جمالي يعمق التأثير الذي يحدثه منطقها. وهو ما جعل معاوية يعاود تصديقها في ثلاث مراحل من تطور بنية الحكاية.

علي بن أبي طالب عليه السلام هو البطل الحاضر الغائب في هذه الحكاية. فتضمنه الحكاية النموذج والمقياس الحقيقي للقيم والمبادئ. غير أن معاوية خليفة المسلمين يسعى إلى تأسيس نموذج آخر، إلى بناء نموذج يقول بالتسامح مع الخصوم، وباحتوائهم بالعطاء. غير أن هذا النموذج يبقى في ذهن معاوية دون أن يكون له أثر في وجدان الكثير من رعاياه. وهو نموذج يمكن أن يقرأ على أنه سعي لمحو النموذج الآخر، نموذج علي. ولذلك يصبح الصراع بين النموذجين، بين القيم المثالية والقيم الواقعية. وهذا ما يفسر الحضور الكهبر لملي في هذه الحكاية وفي غيرها من الحكايات التي يكون معاوية طرفاً فيها. وتشكر في هذه الحكاية دائماً فكرة التسامح مع الخصوم واحتوائهم بالعطاء مهما بدت حدة مواجهتهم. وهذا ما يجعل خطاب هذه الحكايات التي يحضر فيها علي بن أبي طالب ومعاوية عودة إلى فكرة الصراع لا على أساس مادي، بل على أساس القيم التي بدت مختلفة بين الرجلين. وهو ما يجعلنا نميل إلى أن قدراً واهراً من هذه الحكايات⁽⁵²⁾، وهذه الحكاية من بينها، رتبت وأعدت ونمقت في عصر بني العباس، خصوم الأمويين. 3. غير أن ذلك لا ينفي الحدوث التاريخي لهذه الحكايات بشكل من الأشكال. ذلك أن التدوين يقتضي الوقوف على أحوال العصر والمزاج العام والتحولات السياسية والاجتماعية. ويبقى أن نقول إن القدر الخيالي في هذه الحكايات ربما يتوازى مع القدر الواقعي فيها، غير أن المهم هو قراءتها وفقاً لألية تعيد تأسيس العلاقات وربطها بالسياقات الأخرى سواء ما كان منها تاريخياً أو سياسياً أو اجتماعياً.

6. خاتمة

أنتجت القراءة السابقة عدة ملاحظات تكشف أهمية استقرار هذه النصوص ووضعها ضمن سياق ثقافي أكبر. فهذا الحرص من قبل الرواة وأصحاب المصنفات على تمقّب أخبار النساء وذكر طرائقهن وبلاغتهن أمر جدير بالنظر إليه على أنه جزء من حركة تسعى إلى تأكيد حضور المرأة الإيجابي في السياق الثقافي العام.⁵⁴ غير أن اللافت للانتباه، هو الحرص على رواية وتدوين النصوص التي تجمع بين الرجل والمرأة في سياق الجدل سواء على المستوى الواقعي أو التخييلي. وهذه النصوص لا تقدم المرأة إلا منتصرة على الرجل بحجتها وبلاغتها مما يؤكد الاعتقاد بتلازم وضوح الحجة من ناحية، وبلاغة العبارة من ناحية أخرى، بوصفهما من أهم مقتضيات الجدل. من خلال النصوص الثلاثة السابقة، جادلت المرأة من أجل كينونتها واعتبارها **الإنساني** كما في نص هند مع الحجاج، وجادلت من أجل حقها في نهوضها بمسؤولية الأمومة تجاه ابنها، وجادلت ببياناً من أجل رأيها.

ففي نص هند نجد حالة مثالية للوقوف على انتصار غير طبيعي للمرأة على حساب الحجاج، والي الخليفة على العراق، بل إن الخليفة ذاته كان أداة في انتصار هند. لقد أحسن النص ترتيب سياق الأحداث إلى درجة تجعل القارئ يتجاوز السؤال التقليدي عن واقعية الحادثة من عدمها إلى ما هو أبلغ، وهو رمزية المعنى الذي يوحى به هذا النص. لقد ظهر نص هند مع الحجاج بانتصار مختلف، فلم يكن انتصار امرأة على رجل، بل انتصار سيدة كريمة على رجل سلطة وجاه ومال. وهذا الترتيب يرفع المرأة إلى قدر هو أبلغ من كل وجودها الواقعي في ثقافة ترى فيها مجرد تابع للرجل. لقد انطلقت القراءة من فرضية الأعلى والأدنى وفقاً للوضعية المألوفة للرجل والمرأة في السياق الاجتماعي. غير أن الحكاية تعيد صياغة هذا المفهوم لتتحول المرأة إلى أعلى والرجل إلى أدنى، وهي طبيعة جدل مستمر بين رجل وامرأة في السياق الواقعي الذي لا يوفر المساواة.

ولا يحاول التقريب بينهما. وهو ما يجعل النص يؤكد هذه اللعبة الجدلية، ولا يسهم في حلها، بل يقدم التصور الآخر؛ ماذا يحدث عندما تكون المرأة هي الأعلى في السياق الثقافي والاجتماعي؟ إنه تصور يكشف سلبية الاتكاء على فكرة الأعلى والأدنى، ويلمح إلى أفضلية تجاوز إشكالية ترسيخ السلطة الاجتماعية لأحد على آخر. إن هنداً/ المرأة التي حظيت بالملو على الرجل في المتخيل، تمنح في الاستبداد بالحجاج/ الرجل إشارة إلى عدم شرعية تسلط الرجل عليها. فتفجير صاحب السلطة من رجل إلى امرأة لن يغير نتيجة العلاقة، ولذلك، فإن الجدل ماضٍ في عنفوانه طالما بقيت العلاقة في شد وجذب.

أما نص امرأة أبي الأسود الدؤلي فهو نص يكشف جدل المرأة من أجل حق تعتقد أنه لها. فجدلها يرتقي إلى أهمية الدور المنوط بها. فهي تجادل في أمر دورها الاجتماعي، وأحققتها بهذا الدور، وعدم تفریطها به أو التنازل عنه مهما كلف الأمر. يقدم هذا النص واقع المرأة في السياق اليومي من خلال معاناتها في تأكيد شرعية حضانتها لابنها. وبهذا تصبح حكايته أبلغ نموذج لهذا النوع من الحكايات. إنها هي هذا النص تجادل في سيادة الأمومة على الأبوة، بعد أن فقدت فرصة الحياة المشتركة مع زوجها. ومن هنا كانت قراءة النص من زاوية الوصل والفصل بين قطبي الحياة الزوجية مدخلاً للوقوف على سعي المرأة لوصل ما انقطع بتأكيد قدرتها على حضانة ابنها مع ما يحمله جدلها من بيان إخفاق زوجها/ الرجل في الحفاظ على حالة الوصل دائمة. لقد استخدمت اللفة البليغة مع الحجة الناصعة في مرافعتها أمام معاوية. فالحمل والوضع والرعاية أمور اختصت بها المرأة استحققت بها كسب حجة المجادلة. غير أنها لم تكن كاهية إلا بتوظيفها في سياق لغوي بلاغي فائن لم يملك معه معاوية إلا التسليم ببلاغتها والحكم لها.

ويمثل نص الدارمية مع معاوية ذروة القضايا التي تجسد جدل المرأة مع الرجل. إن المرأة هنا تمثل صوت العقل الذي لا يجامل في الحق. لقد بالغ معاوية في استنزاف رأيها في أمر علي بن أبي طالب، الأمر الذي

اختلف الناس فيه واختلفوا. غير أنها كانت واضحة في حجتها، بيّنة في رؤيتها، بليغة في لغتها. فلم تنهيب السلطة فتضيع حجتها، ولم يختلط عليها المقام فتستود بصيرتها، ولم تأخذها دهشة الأسئلة فتتقد فصاحتها. إن لم تكن الدارمية رمزاً، فهي أشبه بالرمز منها إلى الحقيقة. إنها الآن لا تمثل نفسها، رغم أنها كانت ذات حين. غير أنها برحلتها من الضعف المزعوم إلى القوة البينة أصبحت امرأة للتاريخ. فهي واحدة من نسوة استطعن أن يقرنن لا لمأوية، ليس بصفته الشخصية، بل بصفته صاحب سلطة يسوق الدهاء بالمطاء ليحملها على قول ما يجب أن يسمع. لقد قبلت المطاء من أجل تأسيس تقليد بدأ أنه قد توارى. فهي ترى أن المطاء لمن يستحقه من ذوي الحاجات، وليس لمصالح سياسية أتية كما يفعل صاحب السلطة الدينية. لقد ظهرت المرأة سياسية من غير سلطة، وحجة على السلطة من غير أن تنشق عليها. وهذا توازن يحسب للمرأة التي استطاعت أن تحب البناء وتبغض الهدم. إن جمال هذا النص يكمن في أنه يذهب بعيداً في رسم صورة خالدة للمرأة ليس من الممكن تجاهلها.

مثلت هذه النصوص بعمولاتها الواقعية والتخيلية أبعاداً ثلاثة في حياة المرأة؛ وهي الكينونة، والحقوق، والرأي. وربما تظل هذه الأصول الثلاثة هي الأساس وسط تنويعات وتفريعات على قضايا كثيرة في حياة المرأة قدمتها العشرات، بل المئات من النصوص التراثية. إن المرأة تعاني من ذوبان كينونتها في السياق الثقافي، كما أنها تعاني من فقدان حقوقها، والأخطر أنها تعاني من تهيمش رأيها وعدم الاحتفال به في كثير من الحالات. فهل هذه النصوص قد حلت مشكلة المرأة مع الثقافة، بحيث نستطيع أن نقول إننا قد وضعنا أيدينا على محصلة معقولة تهرئ الثقافة/ثقافة الرجل من تهمة تهيمش المرأة؟ أم أن هذه النصوص تمثل سياقها الخاص الذي لا يرقى إلى السياق العام؟ أم أنها مدخل للبحث في جنور الثقافة العربية عن انبثاقات حقيقية تحتاج إلى إعادة توجيه وقراءة تحليلية تأويلية غير مأسورة بتصورات مسبقة؟ إن هذه الأسئلة تستدعي الوقوف بعناية أمام هذه الظاهرة، فليس من الحكمة حصر دلالة هذه

النصوص وما شابهها على سياقها التاريخي، بل يجب تحرير دلالتها لتكون جزءاً من مكون ثقافي أكبر يمكن معه استقراء حضور المرأة بشكل موضوعي. لا شك أن هذا النوع من النصوص يشكل مدخلاً مهماً للنظر بعناية إلى ما توحى به من توجهات وتأكيدات على قضايا معينها، بالإضافة إلى ما تتركه من انطباع بالتمسك مجازي أو حقيقي للمرأة من خلال جدل يقوم على توأمة واضحة بين نصاعة الحجة وبلاغة الخطاب.

الهوامش والمراجع

- (1) الفداسي، عبدالله. فتاوة الوهم: مقاربات حول المرأة والجسد واللقمة. بيروت: المركز الثقافي العربي، 1998، (ص 104).
- (2) الفرساني، أبو الفضل أحمد بن أبي طاهر طهشور. بلاغات النساء. ت: عبد الحميد هندوي. القاهرة: دار الفضيلة، 1998.
- (3) ابن الجوزي، أبو الفرج عبد الرحمن. كتاب الألقاب. بيروت: مؤسسة الكتب الثقافية، 1988.
- (4) ابن عبد ربه، أحمد بن محمد. طبائع النساء. ت: محمد إبراهيم سليم. القاهرة: مكتبة القرآن.

- (5) ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم. عيون الأخبار. ت: د. محمد الإسكندري. ط 4. بيروت: دار الكتاب العربي، 1999.
- (6) الضبي، العباس بن بكار. أخبار الوفود من النساء على معاوية بن أبي سفيان. بيروت: مؤسسة الرسالة، 1983.
- (7) مهنا، عبدالمهر. أخبار النساء في كتاب الأغاني. بيروت: مؤسسة الكتب الثقافية، 1999.
- (8) جابر، سمير. أخبار النساء في العقد الفريد. بيروت: دار الكتب العلمية، 1996.
- (9) العيسى، هلال بن محمد. الألبان الخوالي في أخبار النساء والإماء والجواري. أبها: نادي أبها الأدبي، 1417.
- (10) الجواري والنساء. طرابلس، لبنان: جروس برس.
- (11) عاشور، قاسم. نساء ذكيات جداً. الرياض: دار الطريق للنشر والتوزيع، 2000.
- (12) عبدالحميد، أبو أسامة محي الدين. نساء قلن لمعاوية لا. الرياض: دار الشامل للطباعة والنشر والتوزيع، 1413.
- (13) هلال، محمود محمد. قطوف الرياحين. قياسات نسائية أدبية تروية من التراث. مؤسسة الريان للطباعة والنشر والتوزيع، 1994.
- (14) العفان، سعد خلف. بطولة نساء العرب. حائل: مطابع المحييين الحديثة.
- (15) الفداهي، عبدالله. المرأة واللغة. الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1996، (ص 79).
- (16) أبو زيد، نصر حامد. دوائر الخوف: قراءة في خطاب المرأة. بيروت: المركز الثقافي العربي، 2000 (ص 29).
- (17) ابن الجوزي، جمال الدين أبو الفرج عبدالرحمن. كتاب الألقاب. بيروت: مؤسسة الكتب الثقافية، 1988، (ص 194).
- (18) الأبيشي، شهاب الدين محمد بن أحمد. المستطرف في كل فن مستظرف. ت: درويش الجويدي. بيروت، المكتبة المصرية، 1997، ج 1، (ص 99-100).
- (19) الخرساني، أبو الفضل أحمد بن أبي طاهر طيفور. بلاغات النساء. (ص 115-188).
- (20) المصدر السابق، (ص 153-154).
- (21) ابن منظور. لسان العرب. مادة (جذل).
- (22) معجم مقاييس اللغة، مادة (جذل).

- (23) أبو زيد، نصر حامد. دوائر الخوف (ص 31).
- (24) مصطفى العقاد.
- (25) هاسم، سهرا. بناء الرواية: دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ. القاهرة: دار التوير للطباعة والنشر، 1985، (ص 113).
- (26) الألعي، زاهر بن عواض. مناصح الجدل في القرآن، الرياض: مطابع الفرزدق التجارية، (ص 73).
- (27) المصدر السابق (ص 73).
- (28) الجاحظ، عمرو بن بحر. البيان والتبيين. ت: فوزي عطوي. بيروت: دار الكتب العلمية، ج 1 (ص 104-105).
- (29) الفخامي، عبد الله. ثقافة الوهم (ص 75-76).
- (30) قال تعالى: ﴿وَإِذَا بَشَرَ أَحَدُهُم بِالْأُنْثَىٰ ظَلَّ وَجْهُهُ مُسْوَدًّا وَهُوَ كَظِيمٌ، يَتَوَارَىٰ مِنَ الْقَوْمِ مِنْ سُوءِ مَا بُشِّرَ بِهِ أَيُمْسِكُهُ عَلَىٰ هُونٍ أَمْ يَدُسُّهُ فِي التُّرَابِ أَلَا سَاءَ مَا يَحْكُمُونَ﴾ (سورة النحل، آية 58-59).
- (31) Jung, Carl G. Man and his Symbols. London, Aldus Books, 1964, (p 56-58).
- (32) Jung, Carl G (p 56-58).
- (33) الجاحظ، عمرو بن بحر. البيان والتبيين، ج 1 (ص 104-105).
- (34) سورة المجادلة، (الآية 1).
- (35) القرطبي، أبو عبدالله محمد بن أحمد. الجامع لأحكام القرآن (تفسير القرطبي). ت: عبدالرزاق المهدي. ط 2. بيروت، 1999، ج 17، (ص 229-231).
- (36) سورة النساء، (الآية 20).
- (37) ابن الجوزي، جمال الدين أبو الفرج عبدالرحمن. كتاب الألقاب. بيروت: مؤسسة الكتب الثقافية، 1988، (ص 194). انظر نص الرواية باللفظ ذاته (امراة اصابته ورجل اخطا) في كتاب الأشبهى، المستطرف في كل فن مستظرف، ج 1، (ص 102).
- (38) كليطو، عبد الفتاح. الحكاية والتلويل: دراسات في السرد العربي. الدار البيضاء: دار تويقال للنشر، 1988، (ص 21).
- (39) هند بنت النعمان بن بشير الأنصاري. (ابن خلكان. وفيات الأعيان. ت: إحسان عباس. ج 3. بيروت: دار صادر، (ص 95).
- (40) ورد البيت بالسينة التالية، ليس في الحجاج، بل في روح بن زنياع الذي كانت تكرهه هند بنت النعمان، انظر المرجع السابق (ص 95).

وهل هند إلا مهرة عربية سائلة أفراس تحلها بفل
فإن نتجت مهرأ كريماً فبالحرى وإن يك إقراراً فما أنجب الفعل

(41) الأبهسي، شهاب الدين محمد بن أحمد، المستطرف في كل فن مستظرف، ت: درويش الجويدي، بيروت، المكتبة المصرية، 1997، ج 1، (ص 99-100).

(42) يناش د. عبدالله الفداسي في كتابه المرأة واللغة فكرة استلاب المرأة من حيث أن اللغة بكل مدلولاتها الثقافية والاجتماعية حق للرجل. (انظر، الفصل الأول: الأصل التذكير)، من كتاب المرأة واللغة، بيروت: المركز الثقافي العربي، 1996

(43) ابن طيفور، أحمد بن أبي طاهر. بلاغات النساء، ت: د. عبد الحميد هندراوي. القاهرة: دار الفضيحة، (ص 115-118). وقد وردت رواية مقتضبة لذات القصة في كتاب عيون الأخبار لابن قتيبة (ج 4 ص 406). الطريف في هذه الرواية أنها كانت بحضرة زياد بن أبيه وليست بحضرة معاوية.

(44) الفداسي، عبد الله ثقافة الوم. (ص 103-104).

(45) القرشي، علي. نص المرأة: من الحكاية إلى التأويل. دمشق: دار المدى للثقافة والنشر، 2000، (ص 36).

(46) ابن طيفور، أحمد بن أبي طاهر. بلاغات النساء، ت: د. عبد الحميد هندراوي. القاهرة: دار الفضيحة، (ص 153-154).

وردت هذه الحكاية أيضاً في العقد الفريد لابن عبد ربه، ت: محمد سعيد المرزبان، بيروت: دار الفكر، (ج 1، ص 299-300). وصبح الأمل في صناعة الإنشاء للعلفندي، دمشق: دار الفكر، (1987 ج 1، ص 306-308). وقصص العرب، أحمد أحمد جاد المولى وآخرين، بيروت: المكتبة العصرية، (ج 2، ص 119-120).

(47) المصدر السابق، (ص 53). ورد هذا التفسير في هامش حكاية الدارمية في كتاب بلاغات النساء.

(48) تثبت رواية ابن عبد ربه صفتين أخريين (وعاديتك على جورك في القضاء وحكمك بالهوى) وهما صفتان تعلمان المواجهة بين معاوية والمرأة. انظر كتاب أخبار النساء في العقد الفريد، (ص 76).

(49) تشير د. سعاد المانع إلى أن المرأة في هذا النوع من القصص تقوم بالأعمال النبيلة المتصلة بالجماعة مباشرة، مثل فعلتي لضباة والعطاء. وهذه الصورة هي «الصورة الطليعية للمرأة في التراث الأدبي». مجلة النص الجديد، العدد 3/4، 1995، (ص 80).

(50) العقاد، عباس محمود. معاوية بن أبي سفيان. بيروت: المكتبة المصرية، (ص 39).

(51) هذه الإشارة بأن معاوية يطمح من غير ماله وردت في العديد من الحكايات، منها حكاية أروى بنت الحارث بن عبدالمطلب مع معاوية حيث تقول: «إن علياً أدى الأمانة وعمل بأمر الله، وأخذ به، وأنت ضيعت أمانتك، وخنت الله في ماله، فأعطيت مال الله من لا يستحقه، وقد فرض الله في كتابه الحقوق لأهلها، وبينها فلم تأخذ بها» ابن طيفور، بلاغات النساء (ص 85).

(52) من بين هذه الحكايات التي وردت في كتاب بلاغات النساء (كلام عائشة بنت الأطرش، وكلام الزرقاء بنت عدي، وكلام أروى بنت الحارث بن عبد المطلب)، وغيرها، (ص 151).

(53) توفي مؤلف هذا الكتاب (أحمد بن أبي طاهر طيفور الخرساني) التي ترد هذه الحكاية من ضمن حكايات عديدة عن بلاغات النساء، في عام 280هـ.

(54) المانع، سعاد. «المثل العليا وصورة المرأة في قصص العرب القديم»، مجلة النمس الجديد. العدد 3/ 4، 1995، (ص 80). فهي ترى أن هذا النوع من القصص يمثل اتجاهًا يجب أن يلتفت إليه البحث العلمي.



الصورة المركبة
في شعر البحري

جميل حسن

أرجو أن يغفر لي أساتذة المناهج النقدية الحديثة، وأخص منهم أساتذة المناهج اللغوية: البنيوية، والتشكيكية والشكلية، وما لست أدري إن أنا تخطيت مناهجهم أو جئت عن دروبها إلى درب آخر أراه أبصر، وأسهل، وأقرب إلى الذوق العربي والفهم العربي؛ لأنه لا يعمل معه روائع الغربة ولا مساطر النقاد الغربيين أو مباضعهم أو آلاتهم القياسية التي بدأت توصف عند آخرين منهم بأنها بائسة.

هالشعر عندي، هي أي لون كان وأي موضوع، هو نفضات وجدانية ينعكس فيها حس الشاعر وذوقه وفنه وثقافته وتفاعله الحي مع الكون والوجود. وإلا فأولى لشاعره أن يتحول إلى المقالة أو البحث.

من هنا، سأسأل الشعر، وأنا ألبس ثوب النقد، ماذا يعطيني؟ وأخبر القارئ بما أعطاني أملاً أن نلتقي ثلاثتنا عند ينابيع الحياة الحرة المتفتحة الواعية في محفل اللغة الجميلة الموحية المشحونة بآيات الإبداع؛ دون أن يموت أحد منا لا أنا ولا القارئ ولا النص (كما تقول بعض مصطلحات النقد الحديث).

كما أرجو الأكاديميين من الباحثين والنقاد أن يعترفوني إن أنا لم أوثق ما أكتبه بالإحالة إلى المراجع والمصادر؛ لأنني - هنا بالذات - فضلت أن لا آخذ من المراجع والمصادر، فأستغني بذلك عن الإحالة، وأريح القارئ من العلامات والهوامش، وأبقيه مع النص يماشيني خطوة خطوة ونحن نرافق النص نسأله وهو يبوح لنا بمكوناته ويقدم

لنا أخباره. فالتعامل المباشر مع النص يتيح للقارئ أسباب التواصل الفعّال الذي لا تلهيه عنه الأدوات التي تحفر في النص بحثاً عن الدلالات والعلامات، وترسم لذلك الخطوط والبهانات والجداول والرموز التي تقجع الشاعر بنصه لأنه لو عاد ليتعرف عليه لما عرفه بعد أن أحاله النقد الحديث إلى ركام وأشلاء، أو كتب عنه وهو غائب دون أن يستحضر أو يسمح له بالحضور لسماع أقواله واستقراء ملامحه، لأن وليده اختطف منه وزيف فأصبح كغريب البير كامو محكوماً بقضية اعترف هو بغيرها وهما اعترف الحقيقة. ومن لا يصدقني فليقرأ تظاهرات الدكتور كمال أبو ديب في كتابيه: البنية الإيقاعية للشعر العربي، والرؤى المقنعة، وتعليقات الدكتور عبدالعزيز حمودة في كتابيه: المرایا المحدبة، والمرایا المقعرة.



من هذا الأفق، وبهذا المنظور سوف أطل على بضعة نصوص لأبي عبادة البحتري، داعياً القارئ الكريم إلى أن يقف معي حيث أوقف من كل نص، ثم يرافقني لندخل إلى حرم النص مصطحبين معنا فهمنا وذوقنا الفني فقط. وأنا زعيم بأنه سيجد من المتعة مثلاً أجد، وربما سيكتشف في عالم النص ما لم اكتشف فيكون النص قد اغتنى بقرائنا، ونكون نحن قد اغتينا بمرافقته. راجياً ألا نعمل إلى النص ولا نحمل عليه، وأن نحكي أية قراءة تمسقية افتراضية أو أفكار قبلية مسبقة عنه قد نكون تعلمناها في المدارس أو قرأناها عند بعض الشراح التقليديين.

وسوف يتنوع تعاملني مع التصوص سمياً مني وراء دفع الملل عن القارئ ومساهمة في تنويع أشكال حضور النص أمام قارئه.



1 - معركة مع الذئب

وقد وُضع النص - كما درسناه في المدرسة الثانوية - تحت عنوان «وصف الذئب». وسوف يُظهر النص نفسه أن هذا العنوان غير دقيق. فهو لا يصف ذئباً ما؛ بل يصوّر معركة مع ذئب جائع في بيداء يابسة مقفرة. والمعركة معركة الشاعر نفسه لا معركة أخرى يصفها الشاعر. يقول النص:

وأطلس⁽¹⁾ ملء العين يحمل زوره⁽²⁾ واضلاعه من جانبيه شوى⁽³⁾ نُهْدُ
سما⁽⁴⁾ لي وبني من شدة الجوع ما به بيداء لم تُعرف بها عيشة رُغْدُ
كلانا بها ذئبٌ يحدث نفسه يصاحبه، والجُد⁽⁵⁾ يتعمسه الجُد⁽⁶⁾
عوى. ثم أقصى. فارتجزت. فهجته ضاهيل مثل البرق يتبعه الرعدُ
فأوجرته خرقاء⁽⁷⁾ تحسب ريشها على كوكب ينقض والليل مسودُ
فما ازداد إلا جراً ومراماً وأيقنت أن الأمر منه هو الجُدُ
فاتبعتها أخرى فأضللت نصلها بحيث يكون اللب والرعب والحقدُ
فخرّ وقد أوردته منهل الردى على ظمأ لو أنه عذب الوردُ
وقبت فجُمعت الحما⁽⁸⁾ فاشتويته عليه وللمرضاء من تحته وقدُ
ونلت خميساً منه ثم تركته وأقلعت عنه وهو منعقر فردُ

يلاحظ كيف وضع الشاعر الذئب الضلوي الجائع المتعقر للافتراس في صدر اللوحة، فهو ذئب ضخم يملأ العين منظره؛ لكن الجوع أهزله فجعله جلدأ وعظماً بارزة أضلاعه، وذلك ما أضناه فجعله متعقراً لافتراس ما يلقاه أو من يلقاه في طريقه. ثم وضع نفسه قبالة الذئب بالوضعية ذاتها وقد جمعت اللوحة الحية بينهما في وضعية حية متحركة تأخذ بالأنفاس:

(سما لي وبني من شدة الجوع ما به) و(كلانا بها ذئبٌ يحدث

نفسه بصاحبه) وللقارئ أن يتصور المشهد بروعته والخوف الذي يشيعه في المكان؛ ثم بالفضول الذي يبعثه في نفس القارئ قبل بدء المعركة بهتبهات. ولا يمكن في هذه الحالة أن تغيب عن المشهد البيئة المفزعة زماناً ومكاناً أي في ليل موحش وصعراء كثيبة أكثر وحشة (لم تُعرف بها عيشة رغد).. الذئب الجائع المخيف في ليل صحراوي رهيب.

ولم يمهل الشاعر قارئه ليلتقط أنفاسه. بل بدأ المعركة وهو جزء منها وهاصلٌ فيها. بل هي رسمٌ بالحركات لمعركة حقيقية نشبت بين الشاعر الجائع وذئب مهزول من الجوع، ويبدأ الفعل الماضي بنقل الومضات التي هي أشبه بـ (فلاشات) المينما أو التلغز المتلاحقة (عوى، ثم أقمى، فارتجزت، فهجته.. فأقبل مثل البرق يتبعه الرعد). حتى الفعل المضارع في آخر البيت زاد الصورة حركية وزاهاً صخباً وانخراطاً.

وعاد الفعل الماضي ليكمل الصورة ويزيده المضارع الذي تلاه حركة وتمادياً (فاوجرته خرقاء.. تحسب ريشها على كوكب ينفض والبل مسود).

وكان الخوف الأكبر إذ ضل السهم طريقه، أو أصاب الذئب ولم يقتله. وهذا مما يرفع من توتر المشهد ويزيد من هوله إذ يضاعف من هيجان الذئب واندفاعه واشتعال نار الافتراض عنده، ويزيد الخوف والتحفز عند القارئ.

(فما ازداد إلا جراً وصرامة). لعله لولا جوعه لكان هرب وأخلى الساحة. (وأيقنت أن الأمر منه هو الجد) أي تأكد الخطر، ولم يعد ثمة من خيار إلا المواجهة. فهي - إذاً - غريزة الافتراض تناجح حتى أقصاها تقابلها غريزة حب البقاء عند الشاعر تواجه امتحانها الحاسم.

وهكذا عاد الفعل الماضي، وعادت ومضاته تتلاحق.

(فأتبعتهما أخرى، فأضللت نصلها) في القلب. لقد جندله في الرمية الثانية (فخرٌ، وقد أوردته منهل الردى).. وهذا الصورة، وتلتقط الأنفاس رويداً، ويبدأ الشاعر التصرف على مهل، ويضع في أسفل اللوحة المشهد الأخير الذي رشح له منذ المطلع. ألم يقل إنه كان في أعماقه ذئب جائع يسكن أحشاءه كما كان ذلك الذئب مهزولاً من الجوع؟. وقد حدث نفسه (أي منأها) بشيء من لحم هذا الذئب الذي أحلّ لنفسه أكله (والضرورات تبيح المحظورات). لذلك يرينا نفسه كيف جمع بعض الحطب فأوقده وشوى من الذئب بعض اللحم. لكنه - على ما يبدو - لم يستغف به دليل قوله: وثلت خسيماً منه.

بيد أنه لم يتركه هكذا وينصرف... بل بشيء من التشفي والشماتة: (واقلمتُ عنه وهو منعفرٌ فرءٌ).

وهذا ما جعل الصورة الحركية تلازم المشهد حتى إسدال الستارة.

ولا أزيد من التلميحات كيلا أحرم القارئ من الاستمتاع بما شاهد من مقدرة الشاعر الخارقة على الرسم بالكلمات الحية المتحركة. وذلك ريثما أكون قد هيات له مسرحاً آخر من مسارح البحتري الماتعة.



2 - وصف موكب المتوكل

هو وصفٌ بحق. غير أنه وصفٌ لولا خوف المبالغة لقلنا فاق المشهد.

خرج المتوكل إلى صلاة العيد في موكب الخلافة وأبهاء الملك.

وكان البحترى (شاعر المتوكل) حاضراً، فقال يصف الموكب (هذه المرة وصف مشاهد):

بالبر صمت، وأنت أفضل صائم
ومنتة اله الرضينة تظفر
طانعم بهوم الفطر عينا إنه
يوم أغر على الزمان مشهر
خلنا الجبال تسهر فيه وقد غدت
عدداً يسيّره العليد الأكبر
والخيل تصهل والفوارس تدعى
والبيض تلمع والأسنة تزهر
والشمس طالعة توقد في الضحى
طورا .. ويطنها الفجاج الأكر
حتى طلعت بنور وجهك فانجلي
وافتن فيك الناظرون، فإصبح
فمشيت مشية خاشع متواضع
حتى انتهت إلى المصلى لأبسا
أهدت من فصل الخطاب بحكمة
تنبي عن الحق المبين وتظهر
فلو أن مشتاقاً تكلف فوق ما
في وسمه لسمى إليك المنبر



النص يظهر أن مواكب المحتلين بالميد، وهي تحضر لاستقبال الخليفة ومرافقته إلى المسجد، قد بلغت حداً فاق الوصف. أمواج البشر المتلاطمة كأنها الجبال تسهر وتنقل بضخامتها وروعها وبهاثها ومهابتها. ثم كتائب الفرسان اللاعبين لعبة السيف والترس.. حتى ليكاد صهيل الخيل في المشهد يُصم الأذان. ولعان الأسنة والميروف يبهز الميرون. والشمس.. حتى الشمس راد الضحى، وهي تتوهج في سماء المشهد، لا تكاد تستقر على حال، يطلق عليها الفبار المتصاعد الذي يملأ الجو. لكن الشاعر لم يقل ما نقوله فيكتفي بأن يقول: غطى الفبار وجه الشمس أو حجبتها ليكمل وصف المشهد نثراً بارداً وجافاً.

بل قال: (توقدُ في الضحى طوراً) غير طويل و(يطفئها المجاج الأكرس).
هاتين الكلمتين (طوراً) هنا إنما ليحرك المشهد. إذ الحالة لم تكن لتثبت
في ذلك المهرجان على وضعية واحدة. بل كانت متحولة متبدلة حيناً
بعد حين. كانت ومضات أيضاً.. يتصاعد الفجار حيناً و(يطفى الشمس
المتوقدة). يسمح لها حيناً بأن تظهر قليلاً وتحتل الساحة. لكن سرعان
ما يعود ويطفئها.. وهكذا ترك الشاعر القارئ يتخيل المشهد الرائع
دون أن يقدم له وصفاً هادئاً بتقريرية ممل.

ذلك كله هداً وقرّ في لحظة. لحظة مهيبة. لحظة ظهور الخليفة
على المحتقلين. ولم يأت بالخليفة على مركبة أو محفة؛ ولم يقدمه في
أي حالة أو هيئة. بل أظهره وكأنه إشرافه نورية على الناس (حتى
طلعت بنور وجهك). مهابة وهيبة ووقار واحترام وإعجاب يسر بل
الجمهور فيقرّ حالاً ويهدأ، وينجلي الليل الذي كان يشككه ذلك الفجار،
لأن الناس هدأت فلا سهيل خيل ولا لمب فروسية.. ولا.. ولا..
(فانجلي ذلك الدجى، وانجاب ذاك المثير).

وهنا تتحول اللفة من لفة هائرة متوترة في حركة احتياج
وعصبية مع الجماهير إلى لفة وهورة متزنة سائرة في ركب الخليفة
المهيب. لكنه لم يجعل الجماهير تنصرف أو تهب، ولا اللفة تبرد
وتفتر، بل اهتت الناظرون بالخليفة. فتأمل - عزيزي القارئ صورة
الناس.. هذا ينظر بإعجاب إلى الخليفة، وذلك يشهر بإصبعه (ذلك
هو. ذلك هو الخليفة.. انظروا. انظروا. انظروا. لاحظوه). انظروا كذا
وكذا من هيئته وهيئته ووقاره وعظمته إلخ..).

وتعود اللفة إلى وقارها واتزانها لتساير الموكب (همشيت مشية
خاشع متواضع لله).. (حتى انتهيت إلى المصلّى لأبساً نور الهدى).
انظر كيف يتحدث عن خليفة (ملكه) بمهابة وإجلال وعشق!.
وتعود اللفة سيرتها في آخر المشهد كما هي أوله صاعدة متوترة

متحفزة هي مبالغات تتدرج حتى تبلغ أوجها في البيت الأخير. فكم كان ذلك الخليفة مهيباً مؤمناً ورعاً، وخطيباً مفوهاً في الوقت ذاته حتى يجعل المكان كله بناسه وأشيائه متلفاً لسماع المزيد متعلقاً بالبيان الرائع. وهل بعد انفعال المتبر من صورة حية يمكن أن يرسمها الشعر للمكان؟.

هلو أن مشتاقاً تكلف فوق ما في وسعه لسمي إليك المنبر



3 - لوحة في إيوان كسرى

القصيدة طويلة ومشهورة وُضعت في الكتب التي تروى تحت عنوان: «وصف إيوان كسرى». وفيها هذه اللوحة التي اخترناها واقتربنا لها عنوانها: فكان الجرمال⁽⁹⁾ من عدم الأنس، وإخلاقه⁽¹⁰⁾ بنهته رمس⁽¹¹⁾.

لو تراء علمت أن الليالي جعلت فيه مائماً بعد عرس
وهو يُنبهك عن عجائب قوم لا يُشأب البيان فيهم بلبس
إذا ما رأيت صورة انطاكية ارتفعت بين روم وهرس
والمنايا موائل وانوشروان يُزجي الصقوف تحت الدرس⁽¹²⁾
هي اخضرار من اللباس على أصفر يفتال في صبيغة وزر
وعراك الرجال بين يديه هي خفوت منهم وإغماض جرم
من مشيح⁽¹³⁾ يهوي بعامل رمح ومليح⁽¹⁴⁾ من السنان بترس
تصف العين أنهم جد أحياء لهم بينهم إشارة خرس
يغتلي فيهم ارتيابي حتى تقرأهم يداي بلرس



هذه الصورة الوصفية من الخارج يجلب فيها الشاعر قارئه لهجمله رقيقاً له، ويتحسس المشاهد مثله، ويتحرك حركته.

الجرمات أحد ابهاء القصر الهامة، وهو المكان الذي رُسمت على جدرانها صورة حية لمعركة أنطاكية المشهورة بين الروم والفرس. ومع أنها كان رمزاً مهبطاً أو بقية من ماضٍ، لو رأيتها لحزنت لما شاهدت. تلك الأبهة والمظلة التي كان الفرع يعيها إلى ما يشبه العرس الدائم. قد تحولت الآن إلى مآتم دائم.

غير أن الشاعر لم يرَ في المكان المهبط مجرداً أطلال ميتة، بل هي حياة دائمة مستمرة لا تقنى. فهو شاهد على عجائب أولئك القوم الذين بنوه وكانوا ساكنيه يدبرون الإمبراطورية العظيمة منه. شاهد بعظمة بنائه. شاهد بما يسترجعه في خيال القارئ من صور الأبهة والمظلة لأولئك القوم (الأكاسرة)، والشاهد الأعظم هو الشاهد المائل ابداً على الحيطان. ألا وهو صورة المعركة الكبرى المشهورة. معركة أنطاكية بين الروم والفرس. ولجهد ذكر معركة أنطاكية، وقبل أن تشدك الصورة الباردة والشعر الوصفي الأخلا لا بد أن تبتعث في مخيلتك صور الصراع الدائم المتجدد على منطقتنا وهي منطقتنا بين الأغيار لامتلاك أرضنا وأمرنا. فالإمبراطوريتان العظيمتان المتجاورتان آنذاك (إمبراطورية بهزنطة، وإمبراطورية الفرس) كانتا في صراع دائم. وساحة الصراع كانت بلادنا؛ والصراع على بلادنا، من من الإمبراطوريتين ينتزع السيادة وامتياز التحكم بنا ونهينا (وما أشبه الليلة بالبارحة). لم يقل البحتري هذا، لكننا، ونحن نقرا هذا الشعر الرائع الذي يرسم بالكلمات هذه الصورة الحسية الحركية لا نملك إلا أن نبتعث ذلك الزمان هيمثل أمامنا وكأنه الآن يمثل ويتحرك. صراع بين القوى العظمى علينا ومساومات وصفقات تتم والبضائع وأثمانها من ثروات بلادنا أو أرواح أبنائنا. فاما أنطاكية فقد أخذتها تركيا في صفقة مع الاستعمار الفرنسي عشية الحرب العالمية الثانية، أما باقي

البلاد هساحات صراع الآن بين الأوروبيين الحالمين أبدأ بالعودة،
والأمريكان الهاجسين أبدأ بالخوف من عودة أولئك.

ولا نسترسل حتى لا يخرج بحثنا عن غايته! بل نعود إلى صورة
الممركة كيف نقلها الشعر إلينا صورة حسية حية متحركة تبعث الخوف
والرهبة في نفس الرائي. وعندما يهدأ روعه يعجب لروعة الفن. أما
نحن فنحبي الشاعر الذي نقل إلينا المشهد وكأننا نراه يتحرك في
الكلمات والصور الأدبية.

هإذا ما رأيت صورة انطاكيا ارتمت بين روم وفارس..
والنابا موائل وأنوشروان يزجي الصفوف تحت الدرفس

يا ترى!.. هل إبراز كسرى أنوشروان بطل المعركة انجهازاً من
الشاعر أم هي اللوحة وضعت في هذا المقام؟ مهما يكن فإن عبارة
(يزجي الصفوف) هي التي حركت الصورة ومنحتها الحياة أمام
العين.

ولننظر بعد ذلك إلى الأشكال والألوان كيف تحرك المشهد فلا
تجعله يستقر لحظة في عين الناظر أو خياله. فالمشاهد ساكنة خافتة
لكنها في غاية الحركة والضجة والإيحاء والتأثير في النفوس.

لاحظ - عزيزي القارئ - كيف يحرك المشهد وهو مجرد مشهد
مرسوم على جدار:

وعبرك الرجال بين يديه في خفوت منهم وإغماض جرس
حتى المفردات الشعرية وهي تتساب أمام القارئ بعفوية وصنق
وشفافية تبدو هي أن معاً وكأنها منتقاة بحيث يستحيل استبدال كلمة
بأخرى محلها هنا ولا تسمي إلى فنية الأداء وروعة المشهد.

مناظر الكر والفر وضربات السيوف وطعنات الرماح وأساليب
الدفاع حتى يجعلك تؤخذ بما أخذ به، وذلك شاهد إخلاص واعتراف

أيضاً ببراعة الرسام الذي يخدع الناظر عن نفسه حتى ليهطن المشاهد حقيقياً.

يفتلي فيهم ارتياحي حتى تتقرأهم يسداي بسلام
وهل بعد هذا من فنية للأداء وإخلاص للفتنا العظيمة في
طرايعتها للأداء إذا ما توافر لها الشاعر الموهوب؟



4 - الفتح بين خاقان والأسد

وهذه لوحة أخرى نكتفي منها بأن نذكر بما قاله عنها الدكتور عبدالله الغدامي في كتابه «المشكلة والاختلاف» في معرض مقارنتها وقصيدة المتنبي في مدح والي طبرية بدر بن عمار وقتله الأسد بالعصا، مع قصيدة بشر بن عوانة الذي خاض معركة ضارية مخيفة مع الأسد، ولكن بشراً أدخل في مشهده المنصر الإنساني والمشاعر الإنسانية النبيلة بحضور فيه الكبر والكبرياء والشهامة. وكيف يجسد الدارس الفرق بين من يخوض معركة وينقل وقائمه وأحاسيسها، وبين من يصف معركة ويتصور آثارها ومداهما. وقد تمتعت يوم قرأت المقارنة لو أن الدكتور الغدامي تذكر معركة البحري مع الذئب ووازن بينهما من حيث الاتفاق على حيوية المشهد وحركيته والفارق بين من يأكل ضحيته، ومن يأسف لاضطراره إلى قتل ضحيته ويواسيها بقوله للأسد بعد أن جفدله: لا تأس يا صاح، فقد مت موتاً كبيراً يليق بأمثالك.

ولا يفوتني أن أدعو القارئ إلى التماس قصيدة البحري في ديوانه أو في مختارات بطرس اليستاني في كتابه: أدباء العرب. وقصيدة بشر في كتاب الدكتور الغدامي المشار إليه آنفاً.

5 - وصف بركة المتوكل

حتى الطبيعة لا يستطيع البحري أن يصفها، ولو من الخارج،
إلا حية متحركة. يبدأ وصف البركة بهذا النداء/ التعجب، اللاهف:

يا من رأى البركة الحسناء رؤيتها والأنسبات إذا لاحت مفاتيها
ثم يبالغ في البيت الثاني فجعلها أهم من البحر. لكنه، وقد
تكلف للمشهد هنا سرعان ما يقفز إلى الألق الحي المتوثب فيعطى
الطبيعة نفساً إنسانية، ثم يخضعها للتعليل النفسي.

ما بال دجلة كالغبرى منافسها من الحسن طوراً، وأطواراً تباهاها
هذه المناظرة الجميلة والمباهاة الطريقة تقف بقارئ الشعر على
طريق نزهة تأخذ فيها بالأكباب مناظر دجلة الخلابة وقد رأت منافساً
لها تباهاه ويباهيها إلى جانب ذلك يدخل الشاعر العنصر الإنساني
فكان المكانين صبيتان حلوتان تتنافسان وتباهايان بجمالهما. ثم لا يلبث
أن يأخذ القارئ إلى التاريخ فيدخله إليه من باب الأسطورة والمرويات
التراثية الخارقة:

كلُّ جنٍّ سليمان النين وكوا إبداعها فأنقوا هي معانيها
فلو تمرُّ بها بلقيس عن عرض قالت هي الصُّرْح تمثيلاً وتشبيها
وواضح أن البيت الأول يتوكأ على بيتين للناطقة الذبياني يقول
فيهما:

... إلا سليمان إذ قال الإله له هم للبرية فاحدهما عن الفند
وخيس الجن أني قد أدنت لهم يبنون تتمر بالصفاح والعمد

واقتبس البيت الثاني من القصة القرآنية التي تقول عن بلقيس:
«وهل ادخلي الصُّرْحَ فلما رآته حسبته لجةً وشمرت عن
ساقها».

ويصل بعد هذه المداخلات الحمسية البصرية والنفسية
والتاريخية إلى الصور الحركية المتلاحقة التي تجلوها التشابيه
والاستعارات والكليات والمحسنات البديعية:

تنصبُّ فيها وهود الماء مُجَلَّةٌ كالخيل خارجةً من حبل مُجَرِّها
كأنما الفضة البيضاء سائلةٌ من السبائك تجري في مجاريها
في حب الشمس أحياناً يضحكها وريقُ الفيث أحياناً يباكيها
إذا النجوم تراءت في جوانبها ليلاً حسبتُ سماءَ ركبت فيها
وهكذا يرى البحتري الطبيعية دائماً متحركة حية يندمج فيها
الإنسان حتى ليكاد أن يشكلان كلاً متداخلاً من الصعب فصلهما عن
بعضهما في المشهد الواحد.

ومن هنا لا يذكر الأبيات الجميلة التي درسناها في المرحلة
الإعدادية في وصف الربيع، وكثيراً ما يعطينا أساتذتنا منها مادة
لكتابة موضوعات التعبير الأدبي:

أناك الربيع الطلاق يخال ضاحكاً من الحسن حتى كاد أن يتكلما
وقد نبه النهروز في غسق الدُجى أوائل ورد كن بالأمس نُوماً
يفتقها برد الندى فكاته يبت حديثاً كان قبل مكتماً

رحم الله أساتذتنا الذين حَبَّبونا بترائنا من خلال عرض النماذج
الجميلة فيه. ورحم الله البحتري، فإنه من أرق شُعراء التراث
وأصفاهم ديباجة.

الهوامش

- (1) أطلن: من أسماء الذئب أو أوصافه الدالة عليه.
- (2) زوره: جسمه.
- (3) شوى نُهْدُ: قوائم طويلة.
- (4) سمالي: تصدئ لي. تحفز.
- (5) الجد: التصميم ضد الهزل.
- (6) الجدُّ: الخط.
- (7) أوجرته خرقاء: رميته بسهم.
- (8) الحصا: الخطب.
- (9) الجرماز: البهو الرئيسي في القصر.
- (10) إخلاقه: بلاء.
- (11) رمس: هبر.
- (12) الدرفس: راية الحرب.
- (13) مشيح: مقبل.
- (14) مكبح: محاذر - مداخل.



الأسلوب الذُّكُري

لدى عشرة

ARCHIVE

محمد العيد الخطراوي

للإنسان أن يحلم بالمستقبل، ويعيشه في خياله، عن طريق أحلام اليقظة، أو عن طريق الرؤى وأحلام المنام، وله أن يعيش حدود حاضره، لا يضيق ولا يتبرم ولا يعد عينه بعنة أو يصره، وله كذلك أن يستجد بماضيه فيحياءه في أسلوب ذكريات، أو ذِكرٍ (جمع ذكري أو ذِكرَة) ليأخذ منها العبرة، ويستير بها في ظلمات حياته، ويقيد من تجاربه، أو يلجأ إليها ليتخذ منها ملاذاً لروحه، وسلواناً لمعاناته، فإذا عبر عن ذلك بأسلوب قولِي، كانت له الحرية في أن يعبر بما يشاء من تراكم، كما يمكن له أن يتبع أسلوباً خاصاً، وقالياً معيناً، يأخذ كهنونة محددة المعالم، مثله في ذلك مثل المتعجب، فإنه يمتلك الحرية في أن يعبر بما يشاء من الأساليب، ولكنهم عقدوا لأسلوبين اثنين منها مبحثاً نوعياً خاصة تحت عنوان (فعلا التعجب) أو (أسلوب التعجب).

وكان عنتره بن شداد لما قال (ولقد ذكرك والرماح نواهل) قد ابتدع أسلوباً نوعياً وأدبياً للذكر، أو التذكّر، ذا معالم خاصة، وطرائق معينة، ثم جاء بعده من ترسمها، وسلك سبيلها، فتحقق للأسلوب الذكري العنثري الأصالة والميرورة، فما الذي قاله عنتره؟ قال عنتره في معلقته وهو لا ينفك عن حب ابنة عمه عيلة:

ولقد ذكرك والرماح نواهل متي، وببيض الهند تقطر من دمي
فوددت تقبيل المسيوف، لأنها لمعت كبارق ثغرك المتبسّم
البيتان مكتزان معنوياً وصورياً ولغظياً، وبهذا الاكتزاز بهرا كل

من قراءهما، واستطاعا أن يؤسسا للأسلوب التكريي بعمارة، يتجلى ذلك فيما جاء بعدهما من عصور، حيث تعاقب الشعراء على استخدام هذا الأسلوب، مما يرسحه لأن يكون قاعدة تلتزم وتدرس.

أ - الجانب الشكلي: واو القسم + لام القسم + قد + ذكرتك (مخاطباً به الأنثى) + جملة حالية مقترنة بالواو + بعد مسافة تقتصر أو تطول تأتي الفاء داخلة على جملة فعلية ماضوية.

ب - الجانب المعنوي: وتتحكم في إيقاعات هذا التذكر مجموعة من الإيقاعات الظاهرة والخفية، منها:

1 - الشاعر في موقف مهزوز، محتاج فيه إلى دعم نفسي، لذلك هو يبدأ كلامه بالقسم، ليؤكد لنفسه ولن مخاطبها أنه صادق فيما يقول.

2 - نوع الشيء الذي يتذكره، هل هو شيء سميد جالب للمسرور، فهو يتذكره حينئذ ليسعد بلحظات التكري، ويتزود منها، ويود لو تطول.

أو أن الذي تذكره تميم، متمس، مثير للأحزان، ومحرك للأشجان، مفسد لما قد يكون عليه من سرور، ومكسر لصفوة الحياة ومباهجها، فهو لا يريد أن يتذكره، ولكن الأقدار تقرضه عليه هزواً.

3 - مناسبة التذكر، هل هو تذكر طيب يملئ تلقائي، على طريقة (الشيء بالشيء يذكر)؟ أو هو استنكار واستجلاب واستحلاب؟ أو هو شيء أت في غير أوانه، وإضافة سيئة لما لا يحسد عليه؟

4 - قد يكون المهم لدى الشاعر بمجرد التكري، ثم نقلها إلى صاحبه، وقد يصبحها بتكر بعد ماذا صنع بعد أن تلبسته حالة التكري، فيأتي بما بعد الفاء ليجد فرصة أطول للحديث إلى صاحبه، أو فرصة لإظهار كل ذلك للمتلقى، كوسيلة للتنفيس، وهذا ما يفسر

لنا طول الأبيات من قصورها، كما يفسر وجود الفاء وعدم وجودها.

5 - النموذج الذكري في بيتي عنتره:

- قاذح الذكرى: زحمة الرماح، وللمان السيوف، وتقاطر الدم.
- الذكرى: ثغر عبلة المبتسم الذي لمعت ثلثاه.
- الصلة بين الطرفين: الازدحام واللمعان، وصموية شق الطريق في حربه الأفران، وصموية شق الطريق إلى عبلة بين الأقوام، فجميع أحواله حرب لا سلم فيها.

وهو في مأزق دائم، والمتلقي يتوقع أن تكون الذكرى مصطبحة راحة، وهضاء يتنفس فيه الشاعر الصعداء، ويتخلص من بعض أعباء نفسه، ولكنه يفاجأ بأنها نازلة تضيف إلى ألمه آلاماً جديدة، وتلقي عليه بكلكتها، وتُجبّ بعد ذلك لسيف مصلت يقطع الرقاب، وحبیب يهوي على شفرته يتمنى تقبيله لمجرد أنه تخيله ثغر حبيبته، أو أنه يشبه أن يكون في بعض مخايله، إنها فعلاً نقطة حرجه، ولحظة فاصلة، يغيب فيها الرشد، ويضل بها عقل الحليم، ثم الحظ أن أحد الطرفين يرسل الموت شواظاً محرقاً، والطرف الآخر يعطر الحياة وابلاً من النشاط والمرج، أحدهما يملأ الأرض حرباً وموتاً، والآخر يملؤها عشقاً وحباً، وشتان بين هذا وذاك...!! ففي تصوير عنتره للموقف ظلال واضحة من التناقض والعناد الذي لا يمكن ترويضه إلا بريشة شاعر هنان كعنتره..!!

- ويتصدر نص عنتره للاحتذاء، شأن تراث كل العباقرة والمبدعين، فكل من جاء بعد ذلك هم عائلة عليه، ومسيهون باحتذائهم له في تأسيس ما اختطه من معالم لهذا الأسلوب.

فها نحن نجد جمال هذا الأسلوب، يثير شهية شاعرين من شعراء العصر الحديث، ويدفعهما إلى تخميس بيتي عنتره، وهما:

1 - الشاعر الأول هو القاضي عبداللطيف بن علي فتح الله، من أهل بيروت، توفي سنة 1260هـ. قال:

ما عنك لي، وعن أدُّكركِ شاغلٍ إلا ما خيالي عنه شخصك زائلٌ
لا وقتَ قلبي عنك فيه غافلٌ (ولقد ذكرتكِ والرماحُ نواهِلٌ
منيّ ويضُّ الهندِ تقطرُ من دمي)

ممنونة - يا ما أميلج سنّها مصقولةٌ لناعّة، فكأنّها
برقُ الظلام، ولو تردّت جفنها (فوددتُ تقبيلَ السيوفِ لأنها
لمعت كبارقِ ثغرك المتبسّم)

وإنها حقاً لنزغة فقيه متطفل على الشعر وأهله، وكلام في غاية
البرودة، لا علاقة له بالشعر غير الوزن والقافية.

2 - والشاعر الآخر هو محمد الهلالي صاحب المنظومات الهلالية
(1311-1235هـ) قال:

أنا دون حبك يا مليحة، باذلٌ روحي، ولو أن الأنام عواذل
هيهات يشغلني بغيرك شاغلٌ (ولقد ذكرتكِ والرماحُ نواهِلٌ
منيّ ويضُّ الهندِ تقطرُ من دمي)

لكِ قامةٌ لا زلت أعشق لئنها ولأجلها أهوى الرماح وطعنها
يا ظبية ضحكت، فأبدت سنّها (فوددتُ تقبيلَ السيوفِ لأنها
لمعت كبارقِ ثغرك المتبسّم)

وهو ليس أوفر حظاً من صاحبه، ولا يبعد عنه كثيراً، وهذه
مشكلة من يصرون أن يكونوا شعراء، معتقدين أن مجرد معرفتهم

للأوزان الشعرية، وترديدهم لبعض المحفوظات، بالإضافة إلى وجاهتهم ومكانتهم الوظيفية، يكفي أن يضمهم في مصاف الشعراء، وما هو بفاعل ولا مستطيع أن يفعل...»

• أما الناسجون على متواله، والمتقنون أثره، فكثرت منهم:

1 - أبو طالب الرقي، وهو من شعراء اليتيمة (282/1) قال:

ولقد ذكرت لك والظلام كأنه يوم النوى، وفؤاد من لم يعشق
وكان أجرام النجوم لوامها درر نثرن على بمساط أزرع
والفجر فيه كأنه قطر الندى ينهل من ثبج الغمام المندق
قال أبو بكر الخوارزمي: إنه أحد المقلين المحسنين، الذين يطبقون المفصل في أغراضهم، وينظمون الدر المفصل في معانيهم والفاظهم، ثم أنشد له هذه الذكورية.

وقال صاحب الإيضاح (19/3): ومن التشبيه التخييلي قول أبي طالب الرقي، وهو من شعراء اليتيمة:

ولقد ذكرت لك والظلام كأنه يوم النوى، وفؤاد من لم يعشق
قال: فإنه لما كانت أيام المكاره توصف بالسواد توسعاً، فيقال: اسودَّ النهار في عيني، وأظلمت الدنيا عليّ، وكان الغزل يدعي القسوة على من لم يعشق، والقلب القاسي يوصف بالسواد توسعاً، فخيّل يوم النوى، وفؤاد من لم يعشق، شيئين لهما سواد، وجعلهما أعرف وأشهر من الظلام، فشبّه بهما، وهو من تشبيه المحسوس بالمعقول.

قلت: والنص مزدهم بالصور الليلية الرائعة بنجومها اللوامع، وكواكبها المتناثرة في صفحة السماء الزرقاء الصافية، وفجرها المتوثب للبروز تهدهد قطرات الندى وغلاثل الغمام المندق.

وإذا ما رددنا النظر في الأبيات وجدنا أن طبيعة الجملة الذكرية

المتصدرة، هي نفس طبيعة النموذج العنثري، غير أن وقت التذكر وحده هو الذي اختلف، إن الرهي لا يذكر صاحبه في ميادين حرية، وإنما في ظلام موحش مخيف، وهو يعاني من الوحدة والعزلة، ويسرع في ربط بين آلام الوحدة، وآلام يوم الفراق ومعاناته، يخالف معظم الشعراء ولا يوافقهم على مقولة: (ويل للشجي من الخلي)، فغير العاشق وهو خلي، يعاني أيضاً ظلاماً نفسياً مدمراً، يصح أن تقول معه: (ويل للشجي والخلي)، ونلاحظ أنه لم يرد إظهار صاحبه بما ترتب عن الذكرى، فلذلك لم يأت بالفاء...!! وكذلك فعل جرير فيما يأتي، حيث يكون الهدف الإخبار بعصول الذكرى وظروفها لا غير.

2 - قال جرير (الديوان 233):

ولقد ذكرتكَ باليمامة ذُكْرَةً إن المحب لمن يحسب ذُكُور
والعيس مُتَعَلَّةُ المُرَّيخِ من الوجي وكأنهن من الهواجر عُور
(المُرَّيخ: الصير الذي تُشَدُّ به الخَدَمَة فوق الرُسخ. والخَدَمَة: هي هنا أيضاً سير غليظ محكم مثل الحلقة، يشدُّ بها رسغ البعير. الوجي: رقة القدم، والحافر، والخف من كثرة المشي).

وهو جرير مبعثر بين قري اليمامة، ومدن العراق والحجاز، والشام، ويبدو أن صاحبه هذه ليست من اليمامة لأنه تذكرها وهو في اليمامة، وفي وقت صعب أيضاً كصاحبيه السابقين، في رحلة صحراوية شديدة الحر، وقد وجهت أخفاف الجمال، وثقل الإبصار على العيون، لكن درجة الصعوبة مختلفة، فهي الحرب عند عنثرة، وهي شدة الظلام عند الرهي، وهي الرحلة الشاقة في أرجاء صحاري اليمامة عند جرير.

3 - وقال جرير أيضاً (الديوان 357):

ولقد ذكرتكَ والمطيَّ خواضع وكأنهن قطعاً هلاة مَجْهَل
يسقين بالأنسى هراخَ تنوفاً زُغياً حواجبهن حمر الحوصل

4 - وقال أيضاً (الديوان 426):

ولقد ذكرتكَ والمطى خواضعَ مثلُ الجفون بُهرقتي أرمام
قد طال حبُّكَ لو يساعفكَ النوى نجداً، وأنت بنخلتين تهامي
(خواضع: متطامنة الأعناق للمسير. برقتا أرمام: مكان) وكالمرة
السابقة يتذكر صاحبه التهامية وهو بنجد هي حالة سفر على المطى
في الصحراء.

5 - قال المزار الفقمسي:

ولقد ذكرتكَ والخصومُ يلفُّهم باب يقارهم على الأوتار
عند الخليفة أن تُنَجِّح حاجتي أو أن تُردَّ حوازها بعُوارِي
6 - وقال عمر بن أبي ربيعة:

ولقد ذكرتكَ يا بهية بمد ما نهب الكرى بمجالسي ونديمي
فعليك يا ليل السلام تحيةً عند النجوم، وقل من تعلمي
ونلاحظ أنه خرب بعض معالم الأسلوب، وذلك فيما يخص
الجملة الحالية، وهي إتيانه باسم صاحبه منادى، وذلك نزوع منه
لكسر القائم، وهي فكرة يندفع إليها بعض المبدعين طلباً التفوق
والتفرد، وما كل مرة يحصل لهم ما يريدون...!!

7 - والوواء الممشقي (هو محمد بن أحمد المناني، توفي سنة
385هـ) يذكر صاحبه أيضاً هي لحظة انبساط وسرور، هيذكرنا
بقول الآخر حين قال:

وإني لتعروني لذكراك هزة كما انتفض المصفور بلله القطر
يقول الوواء:

ولقد ذكرتكَ والنجوم كأنها نر على أرض من الفهروذج

يلمعن من خَلل المسحاب كأنها شرر تطاير عن يبهس العرفج
والأفق أحلك من خواطر كاسب بالشعر، يستجدي اللثام، ويرتجي
ولكنه يختتم مشهد النكري، بالوان من الماسي هي صورة تطاير
الشرر، وحلقة خاطر الشاعر المهمل من اللثام.

8 - وقال أبو العلاء المعري:

ولقد ذكرتكَ يا أمانة بعد ما نزلَّ الدليلُ إلى التراب يسوقهُ
والميمنُ تعلن بالحنين إليكمْ ولُغَامُها كالبرس طار نديفهُ
فنسيتُ ما كلفَتنِي، وطالما كلفَتنِي ما ضرَّني تكليفهُ
وهواك عندي كالغناء لأنه حسنٌ لدي ثقيله وخفيفهُ
أشبه ابن أبي ربيعة هي الإتيان بالنداء، والإتيان بالطرف
(بعدما إلخ)، لكنه وهي بقية المطلوبات وفق النموذج العنثري.
(يسوفه: يشتمه. اللغلم: زيد أهواء الإبل. البرس: القطن. الثقيل
والخفيف: ضريان من الإيقاع).

9 - وقال ابن أبي الخصال (هو محمد بن مسعود بن أبي الخصال
الغافقي، شاعر أندلسي 465-540هـ استشهد في فتنة المصامدة
بقرطبة):

ولقد ذكرتكَ والهموم تنوشني سَهراً يُنكرُنِي بوقع السُمُهرِي
واللهلْ قد لبسَ الحِداد كأنما نَعَمَتُهُ حادثةٌ بَقَدِ المشتري
وكانما فطرَ المسامعَ أعيناً بهلامِهِ، فالأذنُ عَيْنُ المبصِرِ
ويبدو أن مناسبتة حزينة، ولذلك حملت طابع الهموم والحداد،
وقد أصر إصرار شديداً على بيان شدة الظلمة.

10 - وقال ابن رشيق:

ولقد ذكرك في السفينة والردى مستوقع بتلاطم الأمواج
والجؤ يهطل والرياح عواصف والليل مسود الخواشب، داج
وعلى السواجل للأعادي غارة يتوقمون لفارة وهياج
وعلت لاصحاب السفينة ضجة وأنا وذكرك في آذ تناج

إنها ليست نقطة واحدة حرجة للذكرى، بل عدة مواطن
ومضايق: هي الأمواج المتلاطمة بالموت، والجو الهائل، والرياح
العاصفة، والظلمة الضارية، والأعادي المتريصون بهم على السواحل،
وصراخ الركاب واستغاثاتهم، بينما الشاعر يعقد لقاء بينه وبين ذكر
الحبيب، في صومعة الحب، يستلهم من هذه النجوى ما يتقوى به على
مواجهة تلكم الأخطار المحدقة والأحوال المحيطة بالسفينة وراكبيها،
ولا حامى إلا الله، هذا هو مدى صنق الإخلاص والوفاء للحبيبة، يوم
يفر المرء من أخيه.. إلخ.

11 - ويقول ابن رشيقي مرة أخرى:

ولقد ذكرك والطبيب مقيم والجرح منقمم به المتبار
وأديم وجهي قد فراء حديته وتيمينه حذراً علي - يمار
فشغلتنني عما يضيقي وإنه ليضيقي من برحائها الأقطار

وإنها لأخطار لا تقل ضراوة عن الأول، فهو تحت وطأة المرض،
وهي حالة كشف الطبيب عليه، ولكن لا شيء يشغله عنها، فهي أول ما
يتبادر إلى ذهنه في مواجهة الأخطار.

12 - وقال ابن دانيال الموصلي الكعالي (646-610هـ):

ولقد ذكرك في مواطن لذتي متشوقاً لجميل ذلك المنظر
وتعنت للورد الجني تحية أرسلتها، وقبأ غير مزور
فتأرجت نفحاته، وتخرجت وجناته، وبدأ بخد أحمر

(قُبَاه: جَنَيْهِ) ونلاحظ أنه أحل الجار والمجرور محل الجملة الحالية، وهي ببقية المعالم النكرية.

13 - وقال الصفي الحلبي (الديوان 407):

وَلَقَدْ ذَكَرْتُكَ وَالسَّيُوفُ مَوَاطِرُ كَالْمُسْعَبِ مِنْ وَبِلِ النَّجِيعِ، وَظَلُّهُ
فَوَجَدْتُ أُنْسًا عِنْدَ ذِكْرِكَ كَامِلًا هِيَ مَوْقِفٌ يَخْشَى الْفَتَى مِنْ ظَلُّهُ

14 - وقال أيضاً:

وَلَقَدْ ذَكَرْتُكَ وَالْعَجَاجُ كَأَنَّهُ ظِلُّ الْفَنِيِّ، وَسَوْءَ عَيْشِ الْمُعْصِرِ
وَالشُّومُ بَيْنَ مُجْدَلٍ هِيَ جَنْدَلٍ مِنَّا، وَيَبْنَ مُعْقَرٍ هِيَ مِغْفَرٍ
فَهَظَنْتُ أَنِّي هِيَ صَبَاحُ مُشْرِقٍ بِضِيَاءِ وَجْهِكَ، أَوْ مَسَاءِ مُقْمِرٍ
وَتَعَطَّرَتْ أَرْضُ الْكِفَاحِ، كَلَّمَا هَتِفَتْ لَنَا رِيحُ الْجِلَادِ بِمَنْبَرٍ

إنه يذكرها في موقف متازم لا موادة فيه، هو موقف الحرب الضروس، والقتلى مجدلون معفرون، والموت يهده بين كل لحظة وأخرى، فماذا حصل؟ نسي كل ما حوله من أخطار وأموال، وأحس أن روح صاحبه تدعّمه، وتشد من أزره، بنور وجهها، ومعسول كلامها، وطلب نشرها، إنها بحق صاحبة تستأهل الصحبة، تبهجه في حال السلم، وتسانده نفسياً في حالة الحرب، فهو منها أبد الدهر في سعادة وسرور.

15 - وقال أيضاً (الديوان 408):

وَلَقَدْ ذَكَرْتُكَ وَالْجَمَاجِمُ وَقَعَ تَحْتَ الْمَنَابِلِكِ، وَالْأَكْفُ تَطْهِرُ
وَالهَامُ هِيَ أَهْلُ الْعَجَاجَةِ حَوْمَ فَكَأَنَّهُا فَوْقَ النُّمُورِ: نُسُورُ
هَاعْتَادَنِي مِنْ طَلِبِ ذِكْرِكَ نَشْوَةٌ وَبَدَتْ عَلَيَّ بِشَاشَةٌ وَسُرُورُ
وَهَظَنْتُ أَنِّي هِيَ مَجَالِمِ لَذَّتِي وَالرَّاحُ تُحْمَلُ، وَالْكُؤُوسُ تَدُورُ

الموقف هنا أيضاً موقف ضئلك، بين الجماجم المبعثرة تحت سنانك الخيل، والأكف الطائرة المبتورة مما أصابها من وقع السيوف، والهام (مفرده هامة، وهو اليوم، أو طائر آخر صغير من طيور الليل يالغ المقابر. وطائر يزعم العرب أنه يخرج من هامة القتل، ويقول: اسقوني، اسقوني حتى يؤخذ بثأره، ويقال له: الصدى أيضاً) الحوم فوق النسور الجارحة التي تجمعت لأكل لحوم القتلى، فماذا حصل..؟؟ انتشت روحه، واستحضر أيام لهوه ولذته معها، فتجلد في موقفه، واستعان بالذكري على شدائده.

16 - وقال الحلي أيضاً في ربيعة أخرى (الديوان 408):

وَلَقَدْ ذَكَرْتُكَ حِينَ انْكَرَتِ الطُّيُ أَعْمَادُهَا، وَتَمَارَقَتْ فِي الْهَامِ
وَالْتَبَلُّ مِنْ خَلَلِ الْمَجَاجِ كَأَنَّهُ وَيَلَّ تَتَابَعٍ مِنْ فُرُوجِ غَمَامِ
فَاسْتَصْفَرَتْ عَيْنَايَ أَهْوَايَ الْعِدَا وَتَتَابَعِ الْأَقْدَامِ فِي الْإِقْدَامِ
وَوَجَدْتُ بَرْدَ الْأَمْنِ فِي حَرِّ الْوَعْيِ وَالْمَوْتُ خَلْفِي تِلْزَ وَأَمَامِي

المجاج، والهام، والسيوف، والجماجم، ونحوها هي أهم مظاهر الصور الحربية في (ذكرياته)، ونلاحظ أنه في حديثه عن اللحظة الحرجة، قد يعتمد في التحديد على الطرف بالإضافة إلى الحال، كما استعان غيره بالجار والمجرور، الذي هو شقيق الطرف، مما يمكن أن يعطي الشرعية في رسم معالم هذا الأسلوب.

17 - وقال ابن زاكور (هو محمد بن القاسم بن محمد الفاسي - 1120

1075هـ) مولده ووفاته في فاس، له ديوان شعر أسماه (الروض

الأرض):

وَلَقَدْ ذَكَرْتُكَ بِالرُّسَى مِنْ لُطْفِ وَتَسْمِيْمُهَا يُهْدِي إِلَيَّ أَرْجَا
فَاهْتَاجُ رِيحَ الشُّوقِ بَيْنَ أَضَالِمِي يُذَكِّي لُطْفِي وَجَدِي، فَأَجْ أَجْهَجَا

18 - وقال جرمانوس فرحات (راهب سوري، واسمه الحقيقي جبرائيل بن فرحات بن مطر الماروني (1081-1145هـ) وله المثلثات الدرية، على نمط مثلثات قطرب):

وَلَقَدْ ذَكَرْتُكَ يَا وَدَاعَةَ عِنَّمَا شِئْتُ الْعَدُوَّ مَجْرُداً سَهْفَ الرَّدَى
هُودِدْتُ تَقْبِيلَ السِّهَوفِ لِأَنَّهَا تَنْبُو إِذَا لَا هَيْئُهَا بَكَ عَنْ هُدَى

19 - وقال عبداللطيف بن علي فتح الله، الذي سبق أن أوردنا تجميعه لِدِكْرِيةٍ عنتره (ت 1260هـ):

وَلَقَدْ ذَكَرْتُكَ وَالصَّوَارِمُ قَطَعَتْ مِثِّي الْوَرِيدُ بِضَرْبِ عَاتٍ ظَالِمٍ
قَبِلْتُهَا إِذْ أَشْبَهَتْ فِي بَرَقِهَا وَجَمَالِ وَجْهِكَ، بَرَقَ هَيْكَلِ الْبَاسِمِ

20 - وقال أيضاً:

وَلَقَدْ ذَكَرْتُكَ وَالْمُتَفَوِّقُ قَلَّاحَمَتْ وَتَبَلَّرَ الْفُرسَانُ لِلْمُرسَانِ
وَتَضَارَبُوا بِالْمَرْهَمَاتِ وَيَالِقَنَا وَتَجَنَّدَ الْأَبْطَالُ فِي الْمِيدَانِ
مَا جَوْلَةٌ أَوْ طَمَنَةٌ أَوْ ضَرِيَّةٌ إِلَّا وَهَيْهَا قُلْتُ: يَا لَفْلَانِ..!!

21 - وقال أيضاً:

وَلَقَدْ ذَكَرْتُكَ حِينَ جُدْتُ بِمَهْجَتِي وَقَدْ احْتَضَرْتُ لَدَى دُنُو وَهَاتِي
هُودِدْتُ مِنْ هَيْكَلِ الْمُعْطَرِ نُقْطَةً هِيَ هِيَ، عَلِمَا أَنْ تُرَدُّ حَيَاتِي

ورغم محاولات الشيخ المتكررة في احتذاء النموذج، فإنه يفشل فشلاً ذريعاً، ويسقط في جرائر القلو والمبالغة، وبخاصة في (دِكْرِيته) الأخيرة، مما لا يتفق مع حظيرة الإفتاء وجلال القضاء والمشيخانية.

22 - وقال الشيخ جعفر بن محمد النقدي (1303-1369هـ) من مواليد مدينة العمارة بالمراق:

وَلَقَدْ ذَكَرْتُكَ وَالْكِتَابَ عَلَى يَدَيَّ مَتَفَكِّراً بِبَيَانِهِ الْمَطْبُوعِ
ورق بكفي أحرقتة زهرتي شجواً، وآخر أغرقته دموعي
بيتان ينزآن شعرية، ويزخران بالمشاعر الرقيقة الداهية، وتلاحظ
فردة لحظة التذكر، هي معاشية لأفكار كتاب أدبي رقيق ساحر البهتان،
ومغايبة لقوانص علمية وقضايا فكرية مشاكسة، فلم يتمالك نفسه،
واشترك داخله وخارجه في منازلة الكتاب، إذ أحرقت زهراته نصفه،
وأفسدت الدموع باقية، لا توجد حرب بينه وبين الكتاب، ولم يمنح
المذكور ذاكرة دعماً نفسياً على مواجهة مازق أو عدو، وإما استنزف
دموعه وزهراته فكان ما كان من إحراق وإغراق.

23 - وقال حسين حسني الطويراني (1227-1315هـ) ولد بالقاهرة، من
أصل تركي، وتوفي بالقسطنطينية:

وَلَقَدْ ذَكَرْتُكَ وَالْمِطْيَ عَلَى طَوَى وَمَقَامِنَا لَا يَسْتَقِرُّ لِنَابِنَا
وَالدُّوْ مُثْلُ الْجَوْ قَفْرِ، فَدَهْد لَا مَوْئِصَ إِلَّا صَدَاءَ وَالْمُنَى
هَأَمَّا لَنِي ذَكَرَ الْأَحِبَّةَ وَالْهَوَى سَكراً بِهِ، وَكُو الصَّفَا لَوْ أَحْمِنَا
(الطوى: الجوع. لِنَابِنَا: الناقة المشرقة. الدو: الصحراء الواسعة.
الفدهد: من أسماء الصحراء أيضاً).

24 - وقال محمد حفني بن إسماعيل بن خليل ناصف (1272-1338هـ)
تولى القضاء بمصر، وترأس الجامعة المصرية سنة 1908م عند
تكوينها:

وَلَقَدْ ذَكَرْتُكَ وَالْخُطُوبَ دَوَائِرَ حَوَالِي، كَمَا دَارَ السَّوَارَ عَلَى الْيَدِ
وَالنَّارَ فِي الْبِرْكَانِ شَبَّ ضَرَامَهَا وَالطَّرْفَ طَوَافَ بِنَا لَا يَهْتَدِي
هَطَرِيَتْ مِنْ نَظَرِ الْهَيْبِ لِأَنَّهُ يَحْكِي تَلْهَيْبَ خَدِّكَ الْمَتَوَقِّدِ
25 - وقال أيضاً:

وَلَقَدْ ذَكَرْتُكَ وَالرِّيحَ عَوَاصِفًا ۖ وَالْبَحْرُ يَعْطُو بِالْمُصْفَيْنِ وَيَهْبِطُ
فَكَأَنَّمَا هِيَ أَنْتَ حِينَ تَسِيرُ فِي جُوزِ الطَّرِيقِ مَهْرُولًا تَتَخَبَّطُ
26 - وَقَالَ أَيْضًا:

وَلَقَدْ ذَكَرْتُكَ وَالطَّبِيبَ بِجَانِبِي ۖ وَالْجَسْمُ فَوْقَ فَرَّاشِهِ مَطْرُوحُ
وَجُفُونُ عَيْنِي بِالْمَلَأَقِطِ فَتَحَتْ ۖ وَبِهَا الْمِبَاضِعُ تَفْتَدِي وَتَرْوَحُ
وَالْخَيْطُ يَجْنُبُ فِي الْجَفُونِ بِإِبْرَةٍ ۖ جَذْبًا تَكَادُ تَغِيضُ مِنْهُ الرُّوحُ
فَطَرِيتُ مِنْ وَخْرِ الْحَدِيدِ كَأَنَّهُ ۖ قَوْلُ بَرْقُضِ الْعَذَلِ فِيكَ صَرِيحُ
وَيلاحظ أن ذِكْرِيته الثانية موجهة لمنكر قد يكون ابنه، وهي على
كل حال محاولة للخروج على المتبع، وهو يلتقي فيها بابن رشيق في
معاناة أحوال البحر.

27 - وَقَالَ عَبْدِ الْحَمِيدِ بْنِ مَحْبِيٍّ الدِّينِ النُّجْفِيِّ (1271هـ) وَلَدٌ وَنَشَأُ
وَتَوَفِّي بِالنُّجْفَى:

وَلَقَدْ ذَكَرْتُكَ وَالرِّيحَ لَوَاحِجًا ۖ وَالْأَرْضُ مِنْ حَرِّ الْهَجِيرِ تَقْوَرُ
وَالشَّمْسُ فِي كَبْدِي أَلَمٌ حَرِيقُهَا ۖ وَأَقَامَ فَهُوَ بِحَرِّهَا مَسْجُورُ
حَتَّى إِذَا مَالَ اللَّيْلُ مَدَّ رَاوِقَهُ ۖ فِيهَا وَأَسْدِلُ لِلظُّلَامِ سِتُورُ
عَاثَتْ بَنَى وَحْشَ الْفِيَاهِي بَعْدَ مَا ۖ خَفَقَتْ عَلَى هَامِ الرِّجَالِ نَسُورُ
وَالْأَسَدُ رَابِضَةٌ بِهَا مِنْ حَوْلِنَا ۖ وَلَهَا عَلَيْنَا صَوْلَةُ وَزْئِيرُ
وَأَنَا وَذَكَرْتُكَ فِي سُرُورٍ كَامِلٍ ۖ فَكَأَنَّنِي مِنْ طَيْبِهِ مَخْمُورُ

28 - وَقَالَ نَاصِيفُ بْنُ عَبْدِ اللَّهِ بْنِ نَاصِيفِ بْنِ جَنْبَلَاطِ الْبَايَازِجِيِّ
(1215-1288هـ) مِنْ عُلَمَاءِ اللُّغَةِ الْبَارِزِينَ، وَلَهُ ثَلَاثَةُ دَوَائِينَ شَعْرِيَّةٍ:

وَلَقَدْ ذَكَرْتُكَ، فَاضْطَرِيتُ مَهَابَةً ۖ وَطَرِيتُ، فَاشْتَقُّ التَّوَّاحُ مِنَ الْغِنَا
فَبَكَيْتُ حَتَّى مَا بَكَيتُ لِفَاقَةِ ۖ مِنْ أَدْمُعِي، وَالْذَّمُّعُ يَهْدِيكَهُ الْفَنَا

29 - وقلت:

ولقد ذكرتك والحمير تنوشني من كل صوب، والجدار حيالي
والحاقدون تجمموا لأذيتي ما منهم أحد يرق لحالي
فشكوت أمري لبلال، وما دروا أني بحقدهم يزيد جلال
وأنا وذكرك في سرور دائم والناعقون على الطريق معالي

30 - وقال أحدهم:

ولقد ذكرتك والعمار معاندي فوق الحديد، وقد أتى البابور
31 - وقال خليل مطران (1288-1368هـ) في قصيدته الشهيرة
(المساء):

وَلَقَدْ ذَكَرْتُكَ وَالنَّهَارُ مُودَعٌ وَالْقَلْبُ بَيْنَ مَهَابَةِ وَجْهٍ
وَحَوَاطِيرِي تَبْدُو تَجَاهُ نَوَاطِيرِي كَلَمَتِي، كَذَامِيَةِ الْمُتَعَلِّبِ لِزَائِي
وَالدَّمَعُ مِنْ جَفْنِي يَمِيلُ مُشْتَعِلاً بِمَنَى الشَّمَاعِ الْفَارِبِ الْمُتَرَائِي
وَالشَّمْعُ فِي شَفْقٍ يَسِيلُ نُضَارَةً فَوْقَ الْحَقِيقِ، عَلَى ذُرَى سَوْدَاءِ
مَرَّتْ خِلَالِ شَمَامَتَيْنِ تَحْدُرَا وَتَقَطَّرَتْ كَالدَّمَغَةِ الْحَمْرَاءِ
فَكَأَنَّ آخِرَ نَعْمَةٍ لِيَكُونِ قَدْ مُرِجَتْ بِأَخِيرِ انْعَمِي لِزَائِي
وَكَاثِنِي أَنَسْتُ يَوْمِي زَائِلًا فَرَأَيْتُ فِي الْمِرَاةِ كَوْنًا مَمْنَانِي..»

وبعد هذه الجولة من النماذج السابقة اعتقد جازماً أن صورة
الأسلوب الذي قصدنا إلى رسم معالمه، وهو ما أطلقنا عليه اسم
(الأسلوب الذكري) قد أصبحت واضحة جلية، وبذلك يكون هذا
الأسلوب جديراً بأن يحتل مكانته بين نظرائه من الأساليب المخصوصة
بالدرس والعناية، وقد لاحظنا من خلال النماذج أنها شملت جميع
العصور، مما يثبت سيورته وحسن تلقيه من أولي الاختصاص ومحبي
الأدب ومريديه، ولعل اهتمامنا به وتقديمنا له مما يذكه ويفسح المجال
له، والله من وراء القصد.

«عكس الظاهر»
مصطلح عربي تليد

يوسف بكار

- 1 -

التأويل قديم جداً، وأصيل في ثقافتنا وموروثنا العربي الإسلامي، حتى عُدت الحضارة العربية الإسلامية «حضارة التأويل». وقد مورس ممارسة تطبيقية أكثر منها تنظيرية تعقيدية، لاسيما في علوم الدين المختلفة وعلم الكلام والفلسفة والفكر الصوفي⁽¹⁾. وإن ليس ثمة تنظيرات فيه وهي فلسفته مثلما هي الحال في الأعصر الحديثة التي تغطى فيها حدود التعريف والتطبيقات الجزئية إلى آحاد وإبعاد أرحب أو نظرية ذات فلسفة عميقة ترتبط بالمفاهيم الثقافية والفكرية والنقدية المختلفة، وتصبو إلى فهم العالم. وليس من شأن هذا البحث وهدفه أن يتوسع في هذين الأمرين ويفصل⁽²⁾.

- 2 -

«عكس الظاهر» مصطلح عربي نقدي تليد في صميم التأويل. صاحبة ضياء الدين بن الأثير الناقد البلاغي المتأخر (ت 637هـ)، الذي خصته بمبحث مستقل منفصل، وإن يكن قصيراً، في كتابيه المشهورين «الجامع الكبير» و«المثل الثائر»، ألمح إليه ولم يذكره كاملاً في الفصل الذي خص به «التأويل» - قبل أن يعقد له مبحثاً خاصاً - في «المثل السائر» كذلك، وكرر بعض أمثلته في «الاستدراك».

المصطلح مركب من إضافة «العكس» إلى «الظاهر»، وهو تركيب سبق ابن الأثير إليه قدامة بن جعفر (ت 337هـ) الذي أضاف «العكس» إلى

غيره» حين حصر «أحسن البلاغة» في ستة عشر مصطلحاً أطلق على السادس منها «عكس ما نُظِم من بناء أو «عكس اللفظ» دون أن يمزجه، بل اكتفى بأمثلة ثلاثة عليه، هي: «اشكر من أنعم عليك، وأنعم على من شكرك»، وقول الحسن البصري «إن من خوفك لذامن خير ممن آمنك حتى تلقى الخوف»، وقول عمرو بن عبيد «اللهم أغنني بالفقر إليك، ولا تفقرني بالاستغناء عنك»⁽³⁾.

اللافت أن ابن الأثير وقف على هذا المصطلح عند قدامة، واستشهد بالمثل «اشكر من... ذاته، وسماء المعكوس»⁽⁴⁾، وجعله القسم الرابع مما أطلق عليه «المشبه بالتجنيس» وصنّفه في ضربين:

الأول «عكس الألفاظ» كما عند قدامة، واستشهد عليه بالنثر والشعر. فمن النثر «عبادات السادات سادات العادات»، ومن الشعر بيت المتنبي:

فلا مجد في الدنيا لمن قلّ ماله ولا مال في الدنيا لمن قلّ مجده
والآخر، عكس الحروف، ومثاله قول ابن الرومي:

كيف السرور بإقبالٍ وآخره إذا تأملتَه مقلوب «إقبال»¹⁹
بيد أنه يذكر أن قدامة سمّاه «التبديل» وهو اسم مناسب لسمّاه
«لأن مؤلف الكلام يأتي بما كان مقدماً في جزء كلامه الأول مؤخراً في الثاني، وبما كان مؤخراً في الأول مقدماً في الثاني». غير أنني لم أجد مصطلح «التبديل» عند قدامة لا في «جواهر الألفاظ» ولا في «نقد الشعر». وأزعم أن ابن الأثير نقل ذلك عن ابن سنان الخفاجي (ت 446هـ)، الذي كان كتابه «سر الفصاحة» من أثر الكتب عنده والذي يقول «ومما يجري مجرى المطابق أن يقدم في الكلام جزء ألفاظه منظوماً نظاماً، ويُتلى بآخر يجعل فيه ما كان مقدماً في الأول مؤخراً في الثاني، وما كان مؤخراً مقدماً. وقد سمى قدامة بن جعفر هذا الفن «التبديل»⁽⁵⁾.
علماً أن قدامة من علماء البيان الذين يتردد ذكرهم في تواليف ابن الأثير،

الذي أشار إلى بعض المسائل عنده⁽⁶⁾، وإلى مخالفته بعض العلماء هي عدد من المصطلحات⁽⁷⁾، واكتفى أبو هلال العسكري (ت 395هـ) بأن قال وبعضهم يسميه التبديل⁽⁸⁾.

وجعل البلاغيون والنقاد بعد قدامة، يستعملون المصطلح مجرداً من الإضافة، أي «العكس» حسب، وهم: أبو هلال العسكري⁽⁹⁾، وابن رشيق⁽¹⁰⁾ (ت 456هـ)، وأسامة بن منقذ⁽¹¹⁾ (ت 584هـ)، وغيرهم⁽¹²⁾، وثمة آخرون، ابن الأثير فيهم⁽¹³⁾، زادوا عليه «التبديل» فأصبح «العكس والتبديل»⁽¹⁴⁾.

أما يحيى بن حمزة العلوي (ت 749هـ) من المتأخرين، فأضاف «العكس» إلى «المعنى» في مصطلح سماء «عكس المعنى»⁽¹⁵⁾، وجعله النوع الرابع من أنواع خمسة في الشرقات الشعرية، وقال فيه دوماً هذه حاله، فهو بالغ في المجد كل مبلغ. ومن لطافته ورقته ورشاقته يكاد يخرج عن حد المارقة. ومن أمثله قول أبي نواس:

قالوا: عشقت صغيرة، فأجبتهم: أشهى المطي إلى ما لم تُركب
كم بين حبة لؤلؤ مثقوبة، نُظمت وحبّة لؤلؤ لم تُنقب

وهو عكس قول مسلم بن الوليد:

إنّ المطيّة لا يلدّ ركوبها حتى تُنزل بالزمام وتُركبها
والحبّ ليس بنافع أربابه حتى يُفصل في النظام ويُنقبها

لهم سهلاً أن يُهتدى إلى ظهور المصطلح «عكس الظاهر» أول مرة في توالييف ابن الأثير الثلاثة السابقة تحديداً (المثل، والجامع، والاستدراك)، لأن لهم ثمة ما يؤكد تاريخ تأليف كل واحد منها، بل ثمة ظنون وتخمينات وترجيحات لا يمكن الركون إليها لبعض من حققوا بعض هاتيك التوالييف، أو درسوها وكتبوا عن مؤلفها، مؤداها جميعاً أن الرجل الف «الجامع الكبير» قبل «المثل المسائر» الذي أرفقه بكتاب «الاستدراك»⁽¹⁶⁾.

مهما يكن الأمر، فإن ابن الأثير ذكر لفظ «الظاهر» فقط من «عكس الظاهر» في الفصل الذي خص به «التأويل» في «المثل السائر» تحت عنوان «الحكم على المعاني»⁽¹⁷⁾، الذي تتجلى فائدته في «الإحاطة بأساليب المعاني على اختلافها وتباينها»، وهو والفصل الذي يليه «في الترجيح بين المعاني»⁽¹⁸⁾ من الأصول التي يفتقر إليها الناقد، لاسيما في فهم الشعر.

إن هذا كله يؤكد ولوع ابن الأثير بالمعاني، مما دعاه ألا يطبق المعنى العادي الظاهر، بل يبحث عن «المعنى المبتدع»⁽¹⁹⁾، وجعله شديد الانجذاب إلى المعاني الذهنية وتفضيلها على الصور الشعرية⁽²⁰⁾، كما يلوح من تفضيله بيت النابغة الذبياني:

ولمست بمصمتبٍ أخاً لا تُلَمُّه على شعثٍ أي الرجال المهذب¹⁹
على بيت امرئ القيس:

كان قلوب الطير رملأً وبغساً لدى وكترها العُتاب والحشَفُ البالي¹
«لأنه تضمن حكمة تُعرب عن تجربة الإخوان، فيتأدب بها الغرُّ الجاهل، ويتنبه لها الفطن الأريب، والناس أحوج إلى معرفته من معرفة التشبيه الذي يتضمنه بيت امرئ القيس. وغاية ما فيه أنه رأى صورة ضحكاها في المائلة بينها وبين صورة أخرى، وليس ثم سوى ذلك. وبيت النابغة حكمة مؤدبة تُستخرج بالفكر الدقيق»⁽²¹⁾.

ولربما كان ولوعه بالمعنى على هذا النحو وغيره هو الذي حمله تأليف «الرسالة في المعاني المبتدعة»⁽²²⁾ التي لما تصل إلينا، وتأليف «عمود المعاني» الذي يبحث في ضروب المعاني في النظم والنثر، وما فيها من الأعمدة المطروقة، وما يخرج عنها من الشعب، والذي قال عنه «وهذا كتاب تمبت في تأليفه زمناً طويلاً، وأنا ضنين به» بيد أنه لما يصل إلينا كذلك.

فالمعاني التي يتوارد عليها الشعراء لها «عمود»، فإذا ما خرج أحدهم عن هذا العمود يكون «معناها» مخصوصاً ينفرد به وحده، ويكون أولاً فيه. من هذا، مثلاً، توارد عدد من الشعراء على وصف الطير بتبع الجيش طلباً لأكل لحوم القتلى، كقول النابغة الذبياني⁽²³⁾:

إذا ما غزا بالجيش حَلَّقَ فوقه عصائبُ طيرٍ تهتدي بعصائبِ
جوانحٍ قد أيقنَ أن قبيلته إذا ما التقى الجمعانِ أوَّلُ غالبِ⁽²⁴⁾
وقول أبي نواس⁽²⁵⁾:

يستوحى الطيرُ غنوةً ثقةً بالأنعم من جَزْرةٍ
وقول مسلم بن الوليد⁽²⁶⁾:

قد عودَ الطيرُ عاداتٍ ولَقِّنَ بها همن يتبعنه في كلِّ مُرتحلٍ
وقول أبي تمام⁽²⁷⁾:

وقد ظَلَلْتُ عِقْبَانُ أعلامه ضُحَى بِمِقْبَانِ طيرٍ في السماءِ نواهِلِ
أقامتْ مع الرّياتِ حتّى كأنها من الجيشِ إلّا أنها لم تقاتلِ
ففي الأبيات السابقة جميعاً «عمود» من أعمدة المعاني لم يخرج هؤلاء كلهم عن فضته، وإنما اختلفوا في سبك الألفاظ لا غيره. لكن مسلم ابن الوليد خرج عن جوانب هذه العمود من الشعب إذ قال⁽²⁸⁾:

أشْرِيتُ أرواحَ العِداِ وقلوبَها خوفاً، فأنفَسها إليك تطيرُ
لو حاكمتك فطالبتك بِدَحَلها شهدتْ عليك ثعالبٌ ونسورُ

يقول ابن الأثير⁽²⁹⁾: وهذا معنى انفرد به مسلم، فإنه لم يعرض لنكر الطير في تتبع الجيش، وإنما أخرجه مخرجاً آخر، وذلك شعبة من شعب العمود المشار إليه، إلا أنه أحسن وألطف وأبلغ، فقال: لو طالبتك أعداؤك بالثرات التي لهم عندك، وجرت بينك وبينهم محاكمة لتشهد

الطير والوحش التي أكلت لحومهم. وهذا من الملاحاة على الغاية القصوى. إن هذا الذي يرى ابن الأثير أنَّ الشاعر أخرجه مخرجاً آخر، هو الذي سمَّاه الجاحظ (ت 255هـ) قبله «النَّصْبَة» أي الحال الدالة، التي وصفها بأنها «تقوم مقام تلك الأصناف، ولا تقتصر عن تلك الدلالات»⁽³⁰⁾ أي اللفظ، والإشارة، والعقد، والحساب، واستشهد عليها بقول نصيب بن رباح الأسود هي سليمان بن عبد الملك⁽³¹⁾:

أقول لركبٍ صادرين لجهتُهم قفا ذاتِ أوْشالٍ ومولاك قارب؛
فبقوا خيروني عن سليمان إنني لمعروفه من أهل ودانٍ طالبٍ
فعاوجوا هائنوا بالذي أنت أهله ولو سكتوا أثنتُ عليك الحقائق

اللافت أن ابن الأثير وقف عند عجز البيت الأخير/ الشاهد، وزعم أو توهم أن الجاحظ أدخله في باب «الكنية»، فقال⁽³²⁾ «فهذا يروى عن الجاحظ، وما أعلم كيف ذهب عليه مع شهرته بالمعرفة بفنِّ الفصاحة والبلاغة فإن الكناية هو ما جاز حمله على جانب الحقيقة، كما يجوز حمله على جانب المجاز. وما هنا لا يصح ذلك ولا يستقيم، لأن الثناء للحقائق لا يكون إلا مجازاً، وهذا من باب التشبيه المضمحل الأدلة الخارج عن الكناية، والمراد به أن هي الحقائق من عطائك ما يُعرب عن الثناء لو سكت أصعبها عنه».

مادام الأمر كذلك، فإن «أثنت عليك الحقائق» ليس إلا «استمارة مكنية» بحسب القدماء، «وتشخيص» بالمفهوم النقدي الحديث⁽³³⁾. والقریب أن ابن الأثير نفسه يُدخل البيت الأخير في «الجامع الكبير» في القسم الرابع من الكناية، الذي ليس بتمثيل ولا إرداف ولا مجاورة، ويستشهد بقول للجاحظ في النصبة⁽³⁴⁾: «نحن قوم نسحر بالبيان، ونموه بالقول؛ والناس ينظرون إلى الحال، ويقضون بالعيان، فأنثر ذلك هي أمرنا أثراً ينطق إذا سكتا؛ فإن المدعي بغير بيّنة متمرّض للتكذيب».

- 3 -

المهم أن التأويل عند ابن الأثير أحد قسمي التفسير، لأن التفسير «يطلق على بيان وضع اللفظ حقيقة ومجازاً معاً، وليس «حقيقة» فقط كما ذهب بعضهم. التأويل، إذاً، رجوع عن ظاهر اللفظ، وهو خاص والتفسير عام. فكل تأويل تفسير، وليس كل تفسير تأويلاً. عصاره مذهب في التأويل أنه أقسام ثلاثة حسب:

الأول، يفهم منه شيء واحد لا يُعتمد غيره، هو الذي عليه أكثر الأشعار، ويجري في الدقة واللطافة مجرى القسمين الآخرين.

والثاني، يدل على المعنى وضده، وهذه هي «الفيرية الضدية». وهذا أغرب ما يدل على المعنى وغيره، وهو من أطرف التأويلات المعنوية، وقيل الوقوع جداً. وإذا هو مبني على اهتمام ابن الأثير الكبير به دون الضريين الآخرين، وعليه وحده قصر اصطلاح «عكس الظاهر»، وأثره بمنافته واهتمامه، حتى إنه نظم أبياتاً لتكون مثلاً عليه كما هو آت.

والأخير، يدل على المعنى وغيره، لكن «الفيرية» فيه ليست «ضدية»، وهو أكثر وقوعاً من الثاني. مثاله قوله تعالى «ولا تقتلوا أنفسكم»⁽³⁵⁾، فإن له وجهين من التأويل: أحدهما القتل الحقيقي، والآخر القتل المجازي بالإكباب على المعاصي، فالإنسان إذا أكب على المعاصي قتل نفسه في الدنيا والآخرة. ومنه قول الرسول الأكرم ﷺ لأزواجه: «أطولكن يداً أسرعن لحوقاً بي». فلما مات جعلن يطاولن بين أيديهن، حتى ينظرون أيتهن أطول يداً. ثم كانت زينب أسرعهن لحوقاً به، وكانت كثرة الصدقة، فعلمن حينئذ أنه لم يُرد الجارحة، بل أراد الصدقة.

ومثاله من الشعر قول المتنبي من قصيدة في عضد الدولة البويهية⁽³⁶⁾:

لو ضمنت خيله لنائله لم يُرضها أن تراه يُرضاهما
فإنه يستشف منه معنيان «غيران» الأول: أن خيله لو علمت مقدار

عطايا النفيسة لما رضيت له بأن تكون هي عطاياء التي هي أنفس منها. والآخر، أن خيله لو علمت أنه يهبها من جملة عطاياء لما رضيت ذلك، لأنها تكره أن تخرج عن ملكه.

- 4 -

لكن ابن الأثير غني بالضرب الثاني من ضروب التأويل، الذي ينأى عن التأويلات البلاغية البهائية من تشبيه واستمارة وكناية وغيرها من ضروب المجاز، وخصه بمصطلح «عكس الظاهر»، واكتفى به في كلامه على التأويل عامة، وأفرده في جنس مستقل وحده في «المثل المسائر» و«الجامع الكبير». ففي الأول جعله في النوع الثالث عشر من المقالة الثانية «في الصناعة المعنوية»⁽³⁷⁾، وفي الآخر سلكه في القسم الثالث⁽³⁸⁾ من النوع الثالث من «الصناعة المعنوية»، كذلك المفقود لمصطلح «شجاعة العربية»، الذي سبقه إليه أبو الفتح عثمان بن جني⁽³⁹⁾ (ت 392هـ)، دون أن يجري للتأويل ذكراً في النوعين هذين كليهما.

صرف ابن الأثير «عكس الظاهر» أنه «نفي الشيء بإثباته، وذلك أنك كلاماً يدل ظاهره أنه نفي لصفة موصوف، وهو نفي للموصوف أصلاً». ووصفه بأنه من مشكلات علم البيان، ومستطرفاته المعجبة، وأسراره القريبة، وأنه «من أغرب ما توسعت فيه اللغة العربية، وهليل الاستعمال. وسبب ذلك أن الفهم يكاد يلبأ، ولا يقبله إلا بقريئة خارجة عن دلالة لفظه على معناه، وما كان عارياً عن قريئة فإنه لا يفهم منه ما أراد قائله». ثم قال «الإكثار من استعماله عسير، لأنه لا يظهر المعنى فيه».

وزعم أنه «لم يذكره أحد من مؤلفي هذا الفن في كتابه، ولا أشار إليه»، وأنه عثر على مثال منه، أول مرة، في كلام للإمام علي بن أبي طالب، كرم الله وجهه، ثم جمل - كما يقول - يطوّف زماناً على أقوال الشعراء للظفر بأمتة أخرى، فكان له شيء قلل منها.

فأما قول الإمام علي، فهو وصفه لمجلس الرسول الأكرم، ﷺ،

بقوله: «لا تُثنى هلتاته»، أي لا تُذاع سقطاته. فظاهر اللفظ أنه كان ثم هلتات، غير أنها لا تذاع، وليس الأمر ذلك؛ بل أراد أنه لم يكن ثمة هلتات هلتى. وقرينة هذا الخارجة عن اللفظ أنه قد ثبت في النفوس، وتقرر عند العقول أن مجلس رسول الله، ﷺ، منزّه عن هلتات تكون به، وهو أكرم من ذلك وأوفر.

أما الأمثلة الشعرية، فقول امرئ القيس⁽⁴⁰⁾:

على لا حب لا يهتدى لمناره إذا سافرة العود النياهي جرجراً
فقوله «لا يهتدى لمناره» يعني، ظاهراً، أن له مناراً غير أنه لا يهتدى به، وليس المراد ذلك، بل هو أنه لا منار له يهتدى به.

هذا المثال يختلف عن قول الإمام على، الذي أوّل بحركة ذهنية عقلية استنباطية، أو بقرينة **خارجة عن دلالة اللفظ** بتعبير ابن الأثير نفسه، الذي لم يتبين كيف اهتدى إلى تأويله، وإخال أن دلالة لفظ «اللاحب» هي مفتاحه. فمعناه اللغوي لهـم «الطريق» حسب، إنما هو «الطريق الواضح الواسع المنقاد الذي لا يتقطع»⁽⁴¹⁾، وهو، والحال هذه، لهـم في حاجة إلى «مناره». والطريف أن ابن منظور (ت 711هـ) ذكر البيت نفسه في مادة أخرى غير «الحب». وقال: «وقوله لا يهتدى بمناره، يقول لهـم به منار هيهتدى به»⁽⁴²⁾.

وقول عمرو بن أحمـر الباهلي في وصف قلاة⁽⁴³⁾:

لا تُفزعُ الأرانبُ أهوالها ولا نرى الضب فيها ينجحـر
ظاهر المعنى أن ثمة «ضب» لكنه غير منجحر، وليس كذلك، بل المعنى أنه لم يكن ثمة ضب أصلاً، وأن لهـم من قرينة تخصصه حتى يفهم منه ما فهم من «لا تُثنى هلتاته». لكن قد تكون القرينة الذهنية هي شدة أهوال المفازة نفسها التي لا تمكّن الأرانب السكنون فيها، وكذا الضب أيضاً.

وقول ابن الأثير نفسه:

أدنين جليباب الحياء فلن يُرى لذيولهنّ على الطريق غبارُ
الذي وصفه بأنه «حسن رائق» وأظهر بياناً من دولا ترى الضب...
فظاهر البيت يوحي أن هؤلاء النسوة يمشين هوئاً لحيائهن، فلا يظهر
لذيولهن غبار على الطريق، وليس المراد كذلك، بل المراد أنهن لا يمشين
على الطريق أصلاً، أي أنهن مخدرات لا يترحن بيوتهنّ، فلا يكون، إذاً،
لذيولهنّ على الطريق غبار. وربما يكون هذا هو مكنى القرينة الذهنية
الخارجة عن دلالة اللفظ.

- 5 -

اللافت في المسألة أن ابن الأثير ركّز في كلامه على المصطلح
مستقلاً على أمثلة المراد منها المعنى التأويلي، الذي هو ضد المعنى الظاهر
ليس غير والذي يرمي إلى «المنزوع البعيد» في التأويل، باصطلاح الإمام
محمد بن جرير الطبري، واستغنى عن الأمثلة في كلامه على التأويل عامة
واقصامه في «المثل السائر»، وعن مثال طريف في «الاستدراك»، لأن إمكان
الجدل أو النزوع البعيد في تأويل المعنيين الضدين أكبر وأبعد مدى،
لا سيما إذا كان أحدهما مدحاً والآخر ذمّاً، وفي سياق قد يرجع أحدهما.

همن شواهد «المثل السائر» التي استعملها، مثلاً، قول الرسول ﷺ:
«إذا لم تستح فاصنع ما شئت»، فهو يشتمل على معنيين ضدين: أحدهما
مدح، وهو إن لن تفعل فعلاً تستحي منه فافعل ما شئت؛ والآخر ذم، المراد
به إذا لم يكن لك حياء يزعلك عن فعل ما يُستحي منه فافعل ما شئت.

وقول المتقي في كافور:

هإن نلتُ ما أملتُ منك فربما شربتُ بماءٍ يُعجزُ الطُّهرُ ورْدَهُ
فاليبيت يحتمل المدح والذم، وإذا ما أخذ منفرداً دون النظر إلى

ما قبله⁽⁴⁴⁾، يكون بالذم أولى، لأنه ينطوي على وصف نوال كاهور بالبعد والشذوذ، لاسيما أنه مبدوء بـ (إن) الشرطية التي أجيب عنها بـ (رب) التي للتقليل هنا، فيصبح المعنى أنني لست من نوالك على يقين، فإن ثلثه فريما وردت موزداً لا يقدر عليه الطهر. أما إذا ما نُظر إلى البيت الذي قبل بيت الشاهد، وروعي ارتباطه بالمعنى الذي قبله دلّ على المدح خاصة.

وقوله هي كاهور أيضاً:

وما طريبي نأرايتك بذمةً لقد كنت أرجو أن أراك فاطربُ
فوجه المدح فيه أن طرحتي برويتك ليمت من البدع، لأنني قدّرت ذلك وعرفته. أما الذم، فيتمثل بذكر ابن الأثير لقول ابن جني لصاحبه المتنبي بعد أن قرأ البيت:

«لم تزد على أن جعلته أبازنة»⁽⁴⁵⁾ أي قدراً، فضحك المتنبي لهذا. ويقال لمثل هذا الضرب من الكلام «الموجه» أي له وجهان. وأصل مصطلح «الكلام الموجه» لابن جني، كذلك، لكن في المدح حسب، ففي تعليقه على بيت المتنبي هي سيف النولة:

نهبت من الأعمار ما لو حوَيْتَه لهننتِ الدنيا بأثك خالد
يقول: «لو لم يمدحه إلا بهذا البيت وحده، لكان قد يناله ما لم يُخلقه الزمان، وهذا هو (المدح الموجه)، لأنه بنى البيت على كثرة ما استباحه من أعمار أعدائه، ثم تلقاه من آخر البيت بذكر سرور الدنيا ببقائه واتصال أيامه»⁽⁴⁶⁾. ولقف أبو منصور الثعالبي (ت 429هـ) المصطلح نفسه عن ابن جني، وفسره بأنه «كالثوب له وجهان، ما منهما إلا حسن»⁽⁴⁷⁾.

أما شاهد كتاب «الاسترالك»، فبيت المنخل الإشكري⁽⁴⁸⁾:

ولقد دخلتُ على الفتاة الخِترَ في اليوم المطهر
الذي كان في جملة ما عرضه أحدهم على ابن الأثير من كتاب «الحماسة»، وكان قد قرأه على شيخ من مشيخة علماء العربية بالعراق.

ولما سأل ابن الأثير الرجل: «ما شرح لك شيخك من معنى هذا البيت؟»
 أجاب: «هذا معنى ظاهر لا يُسأل عنه»، فقال له: «وما هو هذا الظاهر؟»
 قال الرجل: «يريد أنه دخل على هذه المرأة في يوم يجيء فيه المطر». فما
 كان من ابن الأثير إلا أن قال: «إن كان أراد هذا، فقد خاب وخسر، وإن
 كان أبو تمام فهم ذلك منه واختاره فهو أخيب وأخسر! وأي معنى ها هنا
 يختار إن كان المراد منه ذلك؟». فقال له الرجل، بعد وجوم وإطراق: «ما
 الذي عندك؟»، فقال: «إن المنخل قد وصف نفسه بالشجاعة والإقدام وقوة
 الجنان. يريد أنه دخل على هذه المرأة وزوجها شاهد أي حاضر في البيت،
 ولم تمنعه المراقبة ولا الخوف من دخوله عليهما، ألا ترى أن العادة - في
 الأكثر والأغلب - أنه إذا جاء المطر يمتنع المسافر عن السفر، والزائر عن
 الزائر⁽⁴⁹⁾، وصاحب الشغل عن السعي في شغله؟ وقد يُسافر عند مجيء
 المطر ويزار ويسعى في الشغل، لكن يقع ذلك نادراً، والحكم إنما يكون على
 الأكثر والأغلب. فالمنخل يريد بقوله «في اليوم المطير» أنه دخل على هذه
 المرأة، وزوجها حاضر في البيت. ولم يرد أنه دخله بمراى منه، بل دخله
 وهو حاضر فيه، ولم يصد عنه ذلك خوف ولا مراقبة».

- 6 -

الطريف اللافت أن أمثلة «عكس الظاهر» التأويلية تحديداً تتم عند
 ابن الأثير على اجتهاد تأويلي يركز على الضرب «الأقصى» الذي يكشف
 المستور وما لم يقله ظاهر النص، وهو ضرب يحظى بكثير من الاهتمام،
 وله «القدرة على الكشف عن العلاقات والترابطات التي لم يكشف عنها
 من قبل، أو التي لم يُفكر فيها من قبل. إنها علاقات وترابطات ما كان من
 الممكن الحصول عليها لو بقي التأويل في حدوده الدنيا أو المعتدلة⁽⁵⁰⁾».
 وهو يبدو كثيراً من مفهوم المدرسة النقدية التي يُعد الأمريكي «إريك دونالد
 هيرش» أبرز دعايتها، والتي تركز على التأويل الذي يؤثر دور المبدع في
 النص، ويصوب إلى استرجاع نهته مفتاحاً لمعناه، أي «قصديته» هو وليس
 «قصدية النص» أو «القصدية الغائبة» التي تتبناها مدرسة نقدية أخرى

«تعني بالقارئ/ المتلقي، وتؤثر استجابته للنص؛ وتري أن النص «كون مفتوح (open - end) بإمكان المؤول أن يكتشف داخله سلسلة من الروابط اللانهائية، أي النصوص التي تحتل كل تأويل»⁽⁵¹⁾.

ويعد تأويل المدرسة الأولى/ مدرسة هيرش عند بعضهم، التأويل الوحيد الصحيح، لأن إقصاء المبدع/ صاحب النص وعدم الاعتراف بموقعه في تاريخ التأويل أمر قهقري⁽⁵²⁾، هو الذي يطلق عليه «لعبة التقنيل، أو «موت المبدع»⁽⁵³⁾، وهي مسألة مازالت جدلية. وربما التفت إلى هذا كله بعض النقاد العرب المحدثين لما قال بالثقارب بين هيرش ومنهج التأويل العربي⁽⁵⁴⁾.

- 7 -

لقد تعددت أن اتخبر **جلّ شواهد ابن الأثير** في كلامه على التأويل عامة من شعر المتنبي تحديداً لأبين، فضلاً عن أخذه مصطلح «شجاعة المربية» عن ابن جني كما تقدم وكما تغلّ كلامه من إشارات إلى الرجل والإفادة منه، مدى ما أفاده منه، كذلك، في الوصول إلى مصطلح «عكس الظاهر» نفسه، وهي التطبيق بذكره بعض أمثله التأويلية «الضدية» التي ركز عليها ابن جني، علماً أن ابن الأثير ذكر شرحه لديوان المتنبي بعنوان «المفسر»⁽⁵⁵⁾ هي حين أنه «المفسر»، وعاب عليه شرحه بيت المتنبي:

تُبِلُّ خديّ كلما ابتسمت من مطرٍ برقة ثنابها

بقوله: «إنها كانت تبرزق في وجهه، فظن أن أبا الطيب أراد أنها كانت تبتسم، فيخرج الرّيق من همها، ويقع على وجهه، فشبهه بالمطر. ثم غمز قناته، فقال: دوما كنت أظن أن أحداً من الناس يذهب وهمه وخاطره حيث ذهب وهم هذا الرجل وخاطره. وإذا كان هذا القول قول إمام من أئمة اللغة المربية تشد إليه الرحال، فما يقال في غيره؟ لكن الفصاحة والبلاغة غير فن النحو والإعراب».

من هنا، انطلق، واتخذ من ابن جنّي نموذجاً لأهل النحو واللغة فتقدم ونقده⁽⁵⁶⁾، ويّسن عدداً من أخطائه في شرح شعر المتنبي، فقال: «هذا هو أبو الفتح قد كان من علم النحو على درجة لم ينته إليها غيره. ومع هذا فلما انتدب لتفسير شعر المتنبي كشف عن عورة كان في غنى عن كشفها، لأنه أخطأ في مواضع كثيرة خطأ فاحشاً، وذلك أنه جاء إلى أبيات من شعره فشرحها بالضد مما تضمنته من المعنى، وقد عيب عليه ذلك. ولا بد من ذكر يسير مما أخطأ فيه حتى يتبين للناظر في كتابي هذا، ولا ينسبني إلى التعامل في الذي ادعيته».

على الرغم من هذا، فثمة مباحث بأعيانها نظر فيها ابن الأثير إلى ابن جنّي وأفاد منه فيها. فقد اعترف بتصفحه كتاب «الخصائص»، ووجد أن مؤلفه «قد ذكر في المجاز شيئاً يتطرق إليه النظر»⁽⁵⁷⁾، وأن النوع الثاني عشر من «المثل السائر»⁽⁵⁸⁾، الذي قبل «عكس الظاهر» مباشرة قد ذكره أبو الفتح بن جنّي في كتاب «الخصائص»، إلا أنه لا يورده كما أورده أنا، ولا نبّه على ما نبّهت عليه من التّكث التي تضمنته. وهذا يظهر بالوقوف على كلامي وكلامه⁽⁵⁹⁾.

وليس ببعيد أن يكون أثر ابن جنّي قد امتدّ فيه إلى مقاربة المصطلح «عكس الظاهر» نفسه. فقد أورد ابن جنّي باباً عنوانه «في الحمل على الظاهر وإن أمكن أن يكون المراد غيره»⁽⁶⁰⁾، وقال في مفتتحه: «إذا شاهدت ظاهراً يكون مثله أصلاً أمضيت على ما شاهدته من حاله، وإن أمكن أن تكون الحال في باطنه بخلافه...»⁽⁶¹⁾، وجعل يطبقه على النحو حسب.

- 8 -

ويبدو أثر علماء الأصول، الذين يُعنون بالظاهر والباطن عنابة قصوى، وبدلالات العبارات والترجيح بينها ودراسة تقدير الاحتمالات في نصوص القرآن الكريم والحديث الشريف وما يعطيه ظاهر النص وباطنه

أو ما يعطيه منطوقه ومفهومه لاسيما ما يتصل عند ابن الأثير بالمعاني التي يسلك فيها «التأويل» عامة و«عكس الظاهر» خاصة، يبدو أثرهم فيه جلياً جداً⁽⁶²⁾. من الأدلة عليه ما يتردد عنده من إشارات إلى الفقه وأصوله، وعلمائه. يقول: فإن علم البيان لتأليف النظم والنثر بمنزلة أصول الفقه للأحكام وأدلة الأحكام⁽⁶³⁾، ويقول في فصل «الترجيح بين المعاني»: و«الفرق بين هذا الترجيح والترجيح (الفقهي) أن هناك يُرجَّح بين دليل الخصمين في حكم شرعي، وهنا يرجح بين جانبي فصاحة وبلاغة في الفاظ ومعانٍ خطابية، ويبان ذلك أن صاحب الترجيح الفقهي يرجح بين خبر التواتر مثلاً وبين (كذا) خبر الأحاد؛ أو بين المُسند⁽⁶⁴⁾ والمُرسل⁽⁶⁵⁾، أو ما جرى هذا المجرى. وهذا لا يمرض له صاحب علم البيان لأنه ليس من شأنه؛ ولكن الذي هو من شأنه أن يرجح بين حقيقة ومجاز، أو بين حقيقتين، أو بين مجازين؛ ويكون ناظراً في ذلك كله إلى الصناعة الخطابية. ولربما اتفق هو وصاحب الترجيح الفقهي في بعض المواضع، كالترجيح بين عام وخاص، أو ما شابه ذلك⁽⁶⁶⁾.

ويقول في كلامه على المجاز: «وكنيت اطلعت في كتاب من مصنفات أبي حامد الفزالي⁽⁶⁷⁾، رحمه الله. ألفه في أصول الفقه، ووجدته قد ذكر الحقيقة والمجاز، وقسم المجاز إلى أربعة عشر قسماً، وتلك الأربعة عشر ترجع إلى الثلاثة التي أشرت إليها، وهي: التوسع، والتشبيه، والاستمارة، ولا تخرج عنها. والتقسيم لا يصح في شيء من الأشياء إلا إذا اختص كل قسم من الأقسام بصفة لا يختص بها غيره، وإلا كان التقسيم لافواً لا هائدة فيه⁽⁶⁸⁾، وأخذ يورد ما ذكره، ويبين فسادَه في رأيه⁽⁶⁹⁾. ناهيك بتركيزه على التذكير بأئمة المجتهدين في علم الفقه: الشافعي، وأبي حنيفة، ومالك بن أنس، وضرورة التماسي بهم في الاجتهاد في فن الكتابة⁽⁷⁰⁾. ولقد استشهد برأي الشافعي في توضيح حقيقة «اللمس» في قوله تعالى: «أو لامستم النساء»⁽⁷¹⁾، فقال: «ولهذا ذهب الشافعي، رحمه الله، إلى اللمس هو مصافحة الجسد الجسد، فأوجب الوضوء على الرجل

إذا لمس المرأة، وذلك هو الحقيقة في اللمس. وذهب غيره إلى أن المراد باللمس هو الجماع، وذلك مجاز فيه⁽⁷²⁾.

- 9 -

وثمة جنور أبعد امتداداً وإرهاصات أقدم لمسألة «الباطن والظاهر» والتأويل عند النحويين والعلماء الأقدم تاريخياً، الذين لم يكونوا - كذلك - بمنجاة من التأثير بعلم أصول الفقه، كما عند سيبويه (ت 180هـ) من النحويين مثلاً⁽⁷³⁾. أما العلماء فمنهم أبو زكريا الفراء (ت 207هـ) - وهو نحوي أيضاً -، الذي استشهد بمعد من الآيات وقليل من الأبيات التي لا يراد بها الظاهر، كقوله تعالى ﴿هَلْ تَقْتُلُونَ أَنْبِيَاءَ اللَّهِ مِنْ قَبْلُ﴾⁽⁷⁴⁾، وأولها بقوله: «وليس الذين خوطبوا بالقتل هم القتل، إنما قتل الأنبياء أسلافهم الذين مضوا فتوَّروهم على ذلك، ورضوا به فنُسب القتل إليهم». لهذا صلحت «من قبل» مع «تقتلون» التي للمستقبل⁽⁷⁵⁾. وكان الفراء أحد الذين اعترض ابن الأثير على أشياء من تفسيرهم لبعض آيات القرآن الكريم⁽⁷⁶⁾.

ومن العلماء، أيضاً، ابن قتيبة الدينوري (ت 276هـ) الذي عقد بوضوح، قبل ابن جني وابن الأثير، في كتابه «مشكل القرآن» باباً عنوانه «مخالفة ظاهر اللفظ معناه»، كالذي في قوله تعالى ﴿وَجَزَاءُ سَيِّئَةٍ سَيِّئَةٌ مِثْلُهَا﴾⁽⁷⁷⁾ أي أنها سيئة من المبتدئ، وجزاء من الله، سبحانه وتعالى. والذي في قوله تعالى كذلك ﴿فَمَنْ اعْتَدَى عَلَيْكُمْ فَاعْتَدُوا عَلَيْهِ بِمِثْلِ مَا اعْتَدَى عَلَيْكُمْ﴾⁽⁷⁸⁾. فالمعنوان الأول ظلم، والآخر جزاء؛ والجزاء لا يكون ظلاً وإن كان لفظه مثل لفظ الأول⁽⁷⁹⁾.

ويُعد في هؤلاء كذلك، أبو هلال العسكري، فقد ذكر «الظاهر»، وهو يفرق بين التفسير والتأويل حيث قال⁽⁸⁰⁾: «التفسير هو الإخبار عن أفراد آحاد الجملة، والتأويل الإخبار بمعنى الكلام. وقيل: التفسير إفراد ما انتظمه (ظاهر) التنزيل، والتأويل الإخبار بفرض المتكلم بكلام. وقيل:

التأويل استخراج معنى الكلام له على (ظاهرة)، بل على وجه يحتمل مجازاً أو حقيقة. إن معنى الجملة الأخيرة يماثل ما عند ابن الأثير من أن التأويل هو أحد قسمي التفسير كما تقدم.

بيد أن صاحب «العمدة» قد يكون أكثر السابقين على ابن الأثير اقتراباً من المصطلح في تركيبه ومفهومه وبمض أمثله معاً، لاسيما أنه ممن استعملوا مصطلح «العكس» وحده كما تقدم.

المهم أن في عمدته باباً عنوانه «نفي الشيء بإيجابه»⁽⁸¹⁾ نعتة بأنه «من المبالغة، وليس مختصاً بها، إلا أنه من محاسن الكلام». والأهم قوله فيه «إذا تأملته وجدت (باطنة) نفيًا، وظاهره إيجاباً» وهذا يكاد يكون عصارة ما توسع ابن الأثير في تعريفه وشكا من قلة أمثله. اللافت أن شواهد ابن رشيق فيه أكثر من شواهد ابن الأثير، وقد انطلق الأول فيها جميعاً من الآية الكريمة «**لَا يَسْأَلُونَ النَّاسَ إِلْحَافًا**»⁽⁸²⁾ التي فسرت بأنه ليس يقع منهم سؤال فيقع إلحافاً: أي هم لا يسألون البتة.

والمدهش أن أول شواهد ابن رشيق هو قول امرئ القيس: «على لا حب...» (البيت) الذي كان أحد شواهد ابن الأثير المهمة، والذي أوكله صاحب العمدة بقوله «لم يرد أن له مناراً يهتدى به، ولكن أراد أنه لا منار له يهتدى بذلك المنار».

أما الأمثلة الأخرى، فهي:

1. قول زهير بن أبي سلمى:

بأرضٍ خَلاءٍ لا يُمَدُّ وصيْدُها عليّ، ومعهروني بها غيرُ مُنْكَرٍ⁽⁸³⁾

إذ أثبت للأرض الخلاء «وصيداً» في اللفظ، في حين أن الذي أراده هو أن «ليس لها وصيد فيمد عليّ».

2. قول الزبير بن عبدالمطلب يذكر عملية بن السباق بن عبدالدار، وكان نديماً له وصاحباً:

صَنَعْتُ بِهِمْ طَلْقاً يُرَاجِ إِلَى التَّنْدِي إِذَا مَا انْتَشَى لَمْ تَحْتَضِرْهُ مَفَاقِرُهُ⁽⁸⁴⁾
 ضَعِيفاً بَحِثْ الْكَاسَ قَبِضْ بِنَاتِهِ كَلِهْلاً عَلَى وَجْهِ التَّنْدِيمِ أَظْهَرْهُ

فظاهر كلامه أنه يخمش وجه التنديم إلا أن أظاخره كليله، بيد أن الحقيقة أنه لا يظهر وجه التنديم ولا يفعل شيئاً من ذلك، وكذا الحال في «لم تحتضره مفاقره»، أي ليس له مفاقر فتحتضره.

3. قول أبي كبير الهذلي يصف هضبة⁽⁸⁵⁾:

وَعَلَوْتُ مَرْتَقِباً عَلَى مَرْهَوِيَةٍ حَصْنَاءَ لَيْسَ رَقَبَتُهَا فِي مَثْمَلِ
 عَيْطَاءَ مُنْبِقَةٍ يَكُونُ أَنِيسُهَا وَزَقَّى الْحِمَامَ جَمِيعُهَا لَمْ يُوَكَّلْ

يريد أن ليس بها جميع هؤكل، بدليل «حصناء» التي لا نبت فيها.

4. قول أبي نؤيب الهذلي يصف فرساً⁽⁸⁶⁾:

مَتَفَلَّقٌ أَنْسَاؤُهَا عَنْ قَائِنِي كَالْقُرْطِ صُلُوٍ وَغَبَرُهُ لَا يُرْضِعُ
 فَلَمْ يَرِدْ أَنْ ثَمَّةَ بَقِيَّةَ لَبَنٍ لَا يَرْضِعُ، بَلْ أَرَادَ أَنَّهَا لَا لَبَنَ لَهَا فَيَرْضِعُ.

إن هذا، وغيره مما أفاده ابن الأثير ممن سبقوه سواء ما ذكرته في هذا الموضوع أم لم أذكره في موضوعات أخرى كما تشي تواليفه، يتجاوب مع أجزاء من اعترافاته هو نفسه في مطلع حديثه عن «البيان»⁽⁸⁷⁾ قائلاً: «وكنيت عشرت على ضروب كثيرة منه في غضون القرآن الكريم، ولم أجد أحداً ممن تقدمني تعرض لذكر شيء منها، وهي إذا عُدَّت كانت في هذا العلم بمقدار شطره، وإذا نظر إلى فوائدها وجدت محتوية عليه بأسره. وقد أوردتها هاهنا، وشغفتها بضروب أخرى مدونة في الكتب المتقدمة بعد أن حدثت منها ما حنفته، وأضفت إليها ما أضفته. وهذان الله لا يتداع أشياء لم يكن من قبلي مبتدعة، ومنعني درجة الاجتهاد التي لا تكون أحوالها تابعة، وإنما هي متبعة. وكل ذلك يظهر عند الوقوف على كتابي هذا، وعلى غيره من الكتب».

أما وقد أفاد الرجل من سابقه واجتهد أيضاً، فهل ثمة من أخذ باجتهاده وأفاد منه في «عكس الظاهر» تحديداً؟ أحسب أن نعم. فقد يكون ابن الأثير الحلبي نجم الدين أحمد بن إسماعيل (ت 737هـ)، الذي اختصر كتاب والده «كنز البراعة في أدوات ذوي البراعة» في كتاب سماه «جواهر الكنز»، قد يكون أول من تبنى «عكس الظاهر» مصطلحاً وتعريفاً، وسلكه في باب «شجاعة العربية» الذي اعترف بأن «أول من سماه من علماء البيان أبو الفتح بن جنّي، وصاحب (الجامع الكبير) أخذ عنه، ثم تداوله الناس بعد ذلك»⁽⁸⁸⁾. غير أنه لم يعترف، صراحة بأخذه «عكس الظاهر» عن ابن الأثير أو أنه أول من سماه، بل اكتفى بأن قال: «ومن أقسام شجاعة العربية قسم يقال له «عكس الظاهر»، وحقيقته أن تذكر كلاماً يدل ظاهره على معنى، ويراد به معنى آخر عكسه». ومثل له بآيتين كريمتين:

الأولى، قوله تعالى «من يدع مع الله إلهاً آخر لا برهان له به، فإنما حسابه عند ربه»⁽⁸⁹⁾.

فالظاهر يدل على أن ثمة من يدعو مع الله إلهاً آخر وله به برهان وما المراد ذلك، بل المراد أن كل من يدعو مع الله إلهاً آخر لا برهان له به.

والأخرى، قوله سبحانه «إن الذين يكفرون بآيات الله ويقتلون النبيين بغير حق»⁽⁹⁰⁾، فقوله «بغير حق» يقتضي أن ثمة من يقتل بحق، والمراد أنه لا يقتل نبيّاً إلا بغير حق»⁽⁹¹⁾.

وتلا ابن الأثير الحلبي، محمد بن محمد بن عمرو التنوخى (ت 749هـ) في ذكر المصطلح نفسه دون ذكر صاحبه، والإفادة منه بتوسع وشيء من المخالفة أيضاً⁽⁹²⁾، إذ قال: «ومن البيان إرادة نفي الشيء بنفي غيره، ونفي الشيء بإثبات غيره، وإثبات الشيء بإثبات غيره، وإثبات

المشيء بنفي غيره وقد يكون المراد نفيه أو إثباته واجب النفي أو الإثبات، أو جائز النفي والإثبات، والقرينة تدل على إرادة النفي أو إرادة الإثبات. ومثّل على «نفي المشيء بنفي غيره» بقول الإمام علي وبيت امرئ القيس السابقين، ويقول تمالى «لا عاصم اليوم من أمر الله»⁽⁹³⁾ الذي ينفي فيه (العاصم) فينتقي (المعتصم) وجوباً، وهو المراد. وقال: «وقد سمّي هذا النوع (عكس الظاهر)، ولهمست تسمية حسنة، بل هو مراد الظاهر عليه». مستشهداً على اعتراضه بالآية الكريمة «ظلمات بعضها فوق بعض إذا أخرج يده لم يكد يراها»⁽⁹⁴⁾، وموضحاً رأيه بقوله «جاء النفي هنا لمقاربة الرؤية وهو الأصل في جميع الكلام، لكن العرف هي (كاد) أن إثباتها يدل على مقاربة الرؤية فلا رؤية، ونفيها خصّه العرف بمقاربة عدم الرؤية وهو الظاهر. والأمر في الآية على الأصل، وليس على الظاهر».

كما استشهد بالحديث الشريف «نعم العبد صهيبي، لو لم يخف الله لم يعصه»، ووضّحه: «العرف هي (لو) دلالة الامتناع، ومدح النبي - عليه الصلاة والسلام - له قرينة تدل على عدم عصيانه، «فيكون (لو) للتلازم، ويكون المعنى: لو لم يخف الله لم يعصه، فكيف وقد خافه؟».

أما الضروب الأخرى، فقد ضرب لها المثل كذلك.

الهوامش

- (1) راجع، مثلاً: محمد مفتاح: مجهول البيان 90-100، ونصر حامد أبو زيد: مفهوم النص (دراسة في علوم القرآن)، الفصل الخامس 219-311، ومصطفى ناصف: نظرية التأويل، الفصلان السابع والثامن 170-203.
- (2) راجع، مثلاً: محمد مفتاح: مجهول البيان 100-113؛ ومصطفى ناصف: نظرية التأويل، ص 42 ومواطن أخرى متفرقة.
- (3) جواهر الألفاظ 4-5.
- (4) المثل السائر 1: 356-359، والجامع الكبير 261-262.
- (5) سر الفصاحة 195. ظن أحمد مطلوب أن ابن سنان هو الذي سمّاه بهذا (معجم المصطلحات البلاغية وتطورها 2: 17).
- (6) انظر، مثلاً: الجامع الكبير 160، والمثل السائر 1: 342 و 297 و 143.
- (7) الجامع الكبير 211-212.
- (8) كتاب الصناعتين 371.
- (9) المصدر نفسه 371-382.
- (10) الممددة 2: 289.
- (11) التذريع في نقد الشعر 46-51.
- (12) راجع التفاصيل في: أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها 2: 16-19.
- (13) كفاية الطالب في نقد كلام الشاعر والكاتب 196.
- (14) راجع أيضاً: أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها 2: 16-19.
- (15) كتاب الطراز 3: 198-199.
- (16) انظر: مصطفى جواد، وجميل سعيد: مقدمة الجامع الكبير 139 ومحمد زغلول سلام: ضياء الدين بن الأثير وجهوده في النقد والبلاغة 110-111؛ وأحمد مطلوب: آثار ضياء الدين بن الأثير وصدى عصره وحياته فيها. هي كتاب: بحوث ندوة أبناء الأثر، ص 49.
- (17) المثل السائر 1: 74-85.
- (18) المصدر نفسه 1: 86-96.
- (19) [حسن عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب 604.

- (20) المرجع نفسه 608.
- (21) الاستدراك 60 و57-58.
- (22) المصدر نفسه 60.
- (23) انظر: ديوان النابغة الذبياني 46، (نشرة الطاهر ابن عثور)، فقيه «غزواً بدلاً من وغزاه».
- (24) جوائح: مميلة أجنحتها إلى الأرض للتزول على لحوم القتلى.
- (25) انظر أيضاً: ديوان أبي نواس (نشرة الغزالي)، 431، هالبيت فيه:
- تتأبى الطهر غدوته لغة بالشُّبُع من جَزْرة
- (تأبى: تتوخى، أي تقصد وتتمدد - الجزر: جمع الجزورة البهر أو خاص بالناقة المجزورة والمراد القتلى في المعركة).
- (26) انظر، كذلك: شرح ديوان صريع الفواني 12، (تحقيق سامي النهان).
- (27) من قصيدة في مدح المنصور والإفشين (ديوان أبي تمام 3 82 - تحقيق محمد عبده عزلم).
- (28) شرح ديوان صريع الفواني 223، وفيه: وطالبك، وملاحم ونسور.
- (29) راجع الموضوع كله في: الاستدراك 9 13.
- (30) البهتان والتهيين 76 (تحقيق عبدالسلام هارون).
- (31) المصدر نفسه 83. 1 والقارب: طالب الماء. ودان: موضع بين مكة والمدينة قريب من الجصفة.
- (32) المثل السائر: 3 70.
- (33) راجع: يوسف بكار: «فضايا معاصرة في نقدنا القديم: التشخيص» في كتاب: فضايا في النقد والشعر 33-43، دار الأندلس، بيروت 1984.
- (34) الجامع الكبير 165-166، لكنني لم أستطع أن أصل إلى هذا النص في «بيان» الجاحظ.
- (35) النساء 29.
- (36) انظر، كذلك: شرح ديوان المتنبي 4: 411 (البرقوقي).
- (37) المثل السائر 2: 248-250.
- (38) الجامع الكبير 105-106.

(39) للخصائص 2: 360-441. جعل ابن جني في هذا الباب/ شجاعة المربية: الحذف، والتقديم والتأخير، والفروق والفصول، والحمل على المعنى، والتعريف. في حين أن ابن الأثير قصده على «الالتفات» في (المثل السائر 2: 167-186)، لأن «اللفة المربية تختص به دون غيرها من الالتفات» تشبيهاً بالرجل الشجاع الذي يركب ما لا يستطيعه غيره. أما في (الجامع الكبير 98-122) فجعله سنة أقسام، هي: الالتفات، الإخبار عن الفعل الماضي بالمضارع والمكس، وعكس الظاهر، والحمل على المعنى، والتقديم والتأخير، والاعتراض. واعترف في مفتتح هذا الباب اعترافاً ناقصاً بشيء مما عند ابن جني، فقال: «... لم أجد شيئاً منه عند أرباب هذه الصناعة، ولا وجدته في كتاب مصنف في هذا الفن، سوى أنني رأيت أبا الفتح عثمان بن جني قد ذكر في كتابه الموسوم بالخصائص شيئاً من التقديم والتأخير، والحمل على المعنى لا غيره» (الجامع الكبير 98).

(40) في ديوان امرئ القيس (طبعة صادر): «لا يهتدي بمتارحه وه التباطي» مكان «الدياهي». اللاحب: الطريق الواضح. ساقه: شمه. المؤد: الجمل المسنن. الدياهي: نسبة إلى «دياف»، وهي قرية بالشام تنسب إليها النجائب. التباطي، نسبة إلى التبط. جرجر: ردد صوته، رغا وضج.

(41) لسان العرب - لحب. وفيه، كذلك، أن اللحب واللاحب يوزن فاعل والمراد به المنحوب على مفعول، وهو الطريق الواضح، ولحب الطريق يلحُب لحوبا: وضج. ومنه قول أم سلمة لعثمان، رضي الله عنه: «لا تَمُطْ طريقاً أن رسول الله ﷺ، لحبها أي أوضحها وتجهها».

(42) اللسان - سوف.

(43) ذكر محققا (الجامع الكبير، هامش 1، ص 106) أن البيت لأوس بن حجر، غير أنني لم أجده في ديوانه (تحقيق محمد يوسف نجم. دار صادر، بيروت، ط 2: 1967). وذكر محققا (المثل السائر 2: 248) أنه لعمرو بن أحمد الباهلي، وقد وجدته في الصحيح من مجموع شمرة (شعر عمرو بن أحمد الباهلي، ص 67. جمع حسين عطوان وتحقيقه. مجمع اللغ العربية، دمشق دت). وشرح البيت فيه: لا تفرح أهوال تلك المفازة الأرانب، لأنه لا أرنب فيها حتى تفرح من أهوالها، لأنه لا يمكنها السكنون فيها لشدة أهوالها؛ ولا شوهد الضب فيها منجبراً لأنه لا ضب فيها فهنجر.

(44) قبل هذا، هذان البيتان:

هزارك مني مَنْ إليك اشتيلُهُ وهي التماس إلا هيك وحدك زهدُهُ
يُظَلِّف مَنْ لم ياتِ دارك غايةً ويأتني هيدري أن تلك جهدهُ

(الديوان 1: 137)

(45) انظر ابن جني: الفسر أو شرح ديوان أبي الطيب 2: 41. ففيه الحكاية كاملة، يقول لما قرأت عليه هذا البيت قلت له: أجعلت الرجل أبا زنة؟ (كنية الفرد)، فضحك لذلك.

وعطف (أطرب) على (أرجو) أي كنت أرجو فأطرب على الرجاء. وهذا البيت، وإن كان ظاهراً مديحاً، فإنه إلى الهزء أقرب.

(46) الفسر 2: 246-247.

(47) يتيمة الدهر 1: 184-185 (نشرة دار الكتب العلمية، بيروت).

(48) الاستدراك 22-23. وانظر القصيدة التي منها البيت في: موسوعة الشعر العربي (الشعر الجاهلي 3: 312). والبيت مشروح ثمة شرحاً ظاهرياً تأسيساً بشرح المرتزقي (شرح ديوان الحماسة 2: 527) وشرح التبريزي (ديوان الحماسة 1: 202).

(49) كذا في الأصل، وقد تكون «الزيارة».

(50) جاثانان كلر: دفاعاً عن التأويل المضاعف. في كتاب أمبرو ليكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية ص 273، (ترجمة سعيد بنكراد).

(51) أمبرو ليكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية 77 و 117 و 124.

(52) المرجع نفسه 80.

(53) المرجع نفسه 85.

(54) مصطفى ناصف: نظرية التأويل، مرجع سابق 40-41.

(55) المثل السائر 2: 107-108.

(56) الاستدراك 14-18. وانظر: ص 5 كذلك.

(57) المثل السائر 2: 84، وانظر محمد علي النجار، مقدمته على كتاب الخصائص 1: 32.

(58) المثل السائر 2: 241-247.

(59) المصدر نفسه 2: 241.

(60) الخصائص 1: 251-256.

(61) المصدر نفسه 1: 251.

(62) شوقي ضيف: البلاغة تطور وتاريخ 325.

(63) المثل السائر 1: 75.

(64) المصنف: ما ذكر سنده من الحديث لاسيما الرفوع منه إلى الرسول، ﷺ.

(65) المرسل: الحديث المحذوف من سنده ما يكون فوق التأليفي، وهو الصعياني.

(66) المثل السائر 1: 86-87.

(67) توفي عام 505هـ.

- (68) المثل السائر 2: 71-87.
- (69) المصدر نفسه 2: 87-88.
- (70) المصدر نفسه 1: 126 و128.
- (71) النساء 43.
- (72) المثل السائر 3: 51.
- (73) راجع نصر حامد أبو زيد، إشكالية القراءة وآليات التأويل 185-223 (مبحث التأويل في كتاب سيبويه).
- (74) البقرة 91.
- (75) معاني القرآن 1: 60-61.
- (76) المثل السائر 3: 63.
- (77) الشورى 40.
- (78) البقرة 194.
- (79) كتاب القرطبي أو مشكل القرآن وغريبه 1: 15-16. وانظر 123 و215 و216 و229.
- (80) الفروق في اللغة 48-49.
- (81) العمدة 2: 80-82.
- (82) البقرة 273.
- (83) الوصيد: هتاء الدار والبيت.
- (84) الطلق: السمج، المتضي، المخاطر: وجوه الفقر لا واحد لها، أو جمع فقر على غير قياس.
- (85) ديوان الهذليين: 2: 96-97. وفيه: «مرتئاً» بدلاً من «مرتقباً».
- المرتقب: اسم المكان من الارتقاب، وهو الصمود في رأس جبل أو حصن. المثل: الملجأ: أي ليس رقيبها في حفظ. مرتباً: أي كنت ربيته القوم. المعطاء: الطويلة العنق. المعلقة: الطويلة، الجميم: الثبات الذي طال بعض الملوك.
- (86) ديوان الهذليين 1: 17-18.
- الأنساء: جمع النساء وهو عرق يخرج من الورك ويستبطن الفخذ، ثم يخرج من الساق فيصرف عن الكعب، ثم يجري في الوظيف حتى يبلغ الحافر. متعلق أنسلها: الأنساء لا تتعلق، ولكن لما سمعت انفرجت اللحم فظهر أنسا فصار كأنه في جدول. فائق: ضرع

أحمر كالقرع في صفراء - صلو: يابس: الغُمر: بقية اللبن، ولم يرد أن ثمة بقية، وذلك أنها لم تحمل، فهو أصعب لها.

(87) المثل المسائر 1: 37 و2: 210، وانظر: الجامع الكبير 1: 4، وراجع: أحمد الحوفي ويدي طيانة، مقدمة المثل المسائر 1: 16-19.

(88) جواهر الكنز 118.

(89) المؤمنون 117.

(90) البقرة 61.

(91) جواهر الكنز 123.

(92) الأقصى القريب في علم البيان 48-50.

(93) يونس 27.

(94) النور 40.



المصادر والمراجع

1) المصادر:

- ابن الأثير، منهاه الدين:

1) الاستدراك (في الرد على رسالة ابن الدهان المسملة بالماخذ الكنسية من المعاني الطائفة). تحقيق حنفي محمد شرف، الأنجلو المصرية، القاهرة، 1958

2) الجامع الكبير (في صناعة المنظوم من الكلام المنثور). تحقيق: مصطفى جواد، وجميل سعيد. المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1956

3) كفاية الطالب في نقد كلام الشافعي والكاتب. تحقيق نوري الفهمي، وحاتم الضامن، وعلال ناجي. منشورات جامعة الموصل 1982.

4) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. تحقيق أحمد الحوفي، وينوي طهانة. مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ط 1 : 1962.

- ابن الأثير الحلبي، نجم الدين أحمد بن إسماعيل:

- جواهر الكفر. تحقيق محمد زغلول سلام. منشأة المعارف، الإسكندرية (د.ت).

- أسامة بن منقذ:

البدیع في نقد الشعر. تحقيق أحمد بدوي، وحامد عبدالمجيد. البابي الحلبي، القاهرة. 1960

- امرؤ القيس:

ديوان امرؤ القيس. طبعة صابر، بيروت 1958.

- التبريزي، الخطيب:

ديوان الحماسة. طبعة قديمة (دون ذكر التاريخ ومكان النشر).

- أبو تمام، حبيب بن أوس:

ديوان أبي تمام. تحقيق محمد عبده عزّام. دار المعارف، القاهرة، ط 3: 1976.

- التتوخي، محمد بن محمد بن محمد بن عمرو:

الأقصى القريب في علم البيان. مطبعة السعادة، القاهرة 1327هـ.

- الثمالي، أبو منصور:

بثمة النمر في معاصر أهل مصر. دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1979.

- الجاحظ، عمرو بن بحر:

البيان والتبيين. تحقيق عبدالسلام هارون. مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 5: 1985.

- ابن جني، أبو الفتح عثمان:

1) الخصائص. تحقيق محمد علي النجار. دار المهدي للطباعة والنشر، بيروت، ط 2: (د.ت.).

2) النمر أو شرح ديوان أبي الطيب. تحقيق صفاء خلوصي. منشورات وزارة الثقافة والفنون، بغداد 1977.

- ابن رشيق القيرواني:

العمدة في صناعة الشعر ونقده. تحقيق محمد مهدي الدين عبد الحميد. دار الجبل، بيروت، ط 14: 1962.

- ابن سنان الخفاجي:

سر الفصاحة. تحقيق عبدالمتعال الصمدي. منشورات صبيح، القاهرة 1969.

- صريع الفواني، مسلم بن الوليد:

شرح ديوان صريع الفواني. تحقيق سامي الدّهان. دار المعارف، القاهرة، ط 2: 1970.

- المسكري، أبو هلال:

1) المناظرات. تحقيق محمد علي البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ط 1: 1952.

2) الفروق في اللغة. دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط 1: 1973.

- الطوي، يحيى بن حمزة:

كتاب الطراز. دار الكتب العلمية، بيروت، 1980

- عمرو بن أحمر الباهلي:

شعر عمرو بن أحمر الباهلي. جمع حسين عطوان وتحقيقه. مجمع اللغة العربية، دمشق (د.ت.).

- القراء، أبو زكريا يحيى بن زياد:

معاني القرآن. عالم الكتب، بيروت، ط 2: 1980.

- ابن هتية الدينوري:

كتاب القريظين أو مشكل القرآن وغريبه. دار المعرفة، بيروت (د.ت).

- قداسة بن جعفر:

جواهر الأنفاط. تحقيق محمد محيي الدين عبدالحمد، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1:

1979

- المتنبّي، أبو الطيب:

شرح ديوان المتنبّي. عبدالرحمن البرقوق، دار الكتاب العربي، بيروت (د.ت).

- ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم:

لسان العرب، مصورة طبعة بولاق. الدار المصرية للتأليف والترجمة، والمؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة (د.ت).

- المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد الحسن:

شرح ديوان الحماسة. نشرة أحمد أمين، وعبد السلام هارون. نجة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط 2: 1968.

- النابغة الذبياني:

ديوان النابغة الذبياني. صنعة محمد الطاهر ابن علشور، تونس والجزائر 1976.

- أبو نواس، الحسن بن هاشم:

ديوان أبي نواس. نشرة أحمد عبدالمجيد الفزالي، دار الكتاب العربي، بيروت، (د.ت).

- الهذليون:

ديوان الهذليين (نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب). الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة 1965

(2) المراجع:

- إحسان عباس (الدكتور):

تاريخ النقد الأدبي عند العرب. دار الشروق، عمان، 1993.

- أحمد مطلوب (الدكتور):

1) آثار ضياء الدين بن الأثير وصدى عصره وحياته فيها . هي كتاب: بحوث ندوة أبناء الأثير . منشورات جامعة الموصل، الموصل، 1983.

2) معجم المصطلحات البلاغية وتطورها . المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1986

- أميرنو إيكو:

التأويل بين السيميائيات والتفكيكية . ترجمة سعيد بنكراد . المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 2000.

- جانلثان كلر:

بفاهاً عن التأويل المضاعف . هي كتاب: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية . (المرجع السابق أعلاه).

- روبرت شولز:

السيمياء والتأويل . ترجمة سعيد الفانمي . المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 1994.

- شوقي ضيف (الدكتور):

البلاغة تطور وتاريخ . دار المعارف، القاهرة، ط 4، 1977.

- مصطفى ناصف (الدكتور):

نظرية التأويل . النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية 2000

- مطاع صفدي، وليها حاوي:

موسوعة الشعر العربي . الجزء الثالث (الشعر الجاهلي). منشورات خبات بيروت 1974

- محمد زغلول سلام (الدكتور):

ضياء الدين بن الأثير وجهوده في النقد والبلاغة . منشأة المعارف، الإسكندرية، (د.ت).

- محمد مفتاح (الدكتور):

مجهول البيان، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1990.

- نصر حامد أبو زيد (الدكتور):

1) إشكالية القراءة وآليات التأويل . المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 2، 1992.

2) مفهوم النص (دراسة في علوم القرآن) - المركز الثقافي العربي، بيروت 1990.

- يوسف بكار (المكتوب):

فضاها في النقد والشعر. دار الأندلس، بيروت 1984



ACTIVE

دراسة في النشأة والاختلاف



موسى ربابعة

إن الوعي العميق بقيمة الشعر الجاهلي قد انفتح على آفاق كثيرة ومناهج متعددة تناولت هذا الشعر، وإذا كانت قضية الانتحال بأبعادها المختلفة قد أثارت معارك أدبية في الدراسات العربية والامتشراكية، فقد جاءت نظرية النظم الشفوي لتملن انتهاء قضية الانتحال، وتحويل الشعر الجاهلي إلى شعر شفوي.

عناصر نظرية الفظم الشفوي:

انطلاقاً من الدراسات الأنثروبولوجية التي قامت حول الشعوب البدائية التي راحت ترصد معالم المجتمع من زاوية نظر اجتماعية وأسطورية وأنثروبولوجية، وهي محاولة للعودة إلى البدايات: أي إلى المجتمعات غير الكتابية أو المجتمعات التي لم تكن فيها الكتابة منتشرة ومتفشية إلى حد كبير، نشأت نظرية النظم الشفوي على يد ملمان باري⁽¹⁾ Milman Parry، وتوجهت توجهاً حقيقياً لدراسة شعر هوميروس، أي الشعر الملحمي، وهنا أثبتت كثير من القضايا والإشكالات، أولها تتعلق بشخصية هوميروس؟ فمن هو هوميروس؟ وهل كانت الإلهة والأوديسة من تأليفه؟ هذه الأسئلة قضايا مهمة جداً في ضوء نظرية النظم الشفوي، لأنها نظرية تفترض عدم وجود مؤلف أصلي للنص، كما أنها نظرية لا تؤمن بوجود نص ثابت، ولذلك تصادف القارئ مشكلة عدم الثبات لا في النص ولا في المؤلف.

وقد أثارَت محاولة تطبيق النظم الشفوي على ملحمتي هوميروس أسئلة متعددة أولها تلك الشكوك التي كانت تحيط بشخصية هوميروس، فيما إذا كان شخصية حقيقية أم شخصية وهمية ليس لها وجود. وإذا ما كان هوميروس شاعراً ينتمي إلى التقليد الكتابي أو ينتمي إلى التقليد الشفوي، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى هناك شكوك تحوم حول المؤلف الأصلي للإلهادة والأوديسة بالإضافة إلى تاريخ كتابة هذه الملاحم، التي تتمتع بطول كبير يفوق طول القصائد الجاهلية.

ومما يبدو أن هناك إشارات على أن الإلهادة والأوديسة ظلت تمر بمراحل نقل شفوي عبر قرون طويلة، وهي بهذا تقارب الشعر الجاهلي الذي ظلت الأهواء تتناقله حوالي ثلاثة قرون. ولذلك فإن الإشكالات التي يمكن أن تثار حول شفوية الإلهادة والأوديسة شبيهة بتلك التي أثارت حول الشعر الجاهلي الذي يقال إنه وصل عن طريق الرواية والمشافهة، وليس عن طريق الكتابة.

ومن أهم طروحات باري التي حاول أن يدرس فيها ملحمتي هوميروس اعتقاده الجازم أن هاتين الملحمتين ليستا إبداعاً أو نتاجاً فردياً وإنما هما من نتاج جماعي، وبذلك تنوب شخصية المؤلف «الأناء» في شخصية الجماعة التي ينتمي إليها ويصبح النص ملكاً للجماعة وليس ملكاً للفرد. ودليل على ذلك أن الملحمتين قد نظمنا بأسلوب تقليدي شفوي.

وقد كان دليل باري الجوهرى على هذا الأساس يتمثل بظاهرة كان لها حضورها العميق وهي ما يعرف بالقوالب الصيفية Formulas، وهي قوالب لها معدل تكرار كبير في النصوص الملحمة، وقد عرف باري القوالب الصيفية أنها: «مجموعة من الكلمات التي توظف بانتظام تحت الشروط الوزنية نفسها للتمبير عن فكرة أساسية معينة»⁽²⁾.

إن القوالب الصيفية تعد عنصراً حاسماً للتمييز بين شعر كتابي وشعر شفوي، ولكن السؤال المهم الذي لا بد أن يظهر هنا؟ كيف يمكن

للباحث أن يتعامل مع الشعر الذي ينتمي إلى التقاليد الكتابية ويظهر
قوالب صيغية تكاد هي بعض الأحيان تكون أكثر من ذلك الشعر الذي
ينتمي إلى التقاليد الشفوية.

ومهما يكن الأمر فقد تابع ألبرت لورد Albert Lord تلميذ باري
جهود أستاذه وحاول أن يطبق مقولاته التي طورها على الملاحم الصربية
والكرواتية، وهي شواهد حيوية تنتمي بالأساس إلى ظاهرة لاتزال حية،
ودرس شاعراً سلافياً جنوبياً هو صالح أوغلجانين، وتبين للورد عدة
عناصر تميز الشعر الشفوي وهذه العناصر هي: القوالب الصيغية
والثيمات وغياب التضمين المروضي. وقد قصد بالثيمات، «تلك
الموضوعات أو الأوصاف المتكررة في المسرد داخل الشعر الشفاهي
التقليدي»⁽³⁾.

إن توافر هذه العناصر الثلاثة يمكن أن تسم شعرأ بأنه شفوي،
والمقصود بالشفوي هنا ليس النادية الشفوية فقط، وإنما المقصود بها
النظم أثناء الأداء، والنظم أثناء الأداء يتطلب من المغني أو المنشد الذي
يؤلف ساعة الإنشاد أن يتجنب التضمين المروضي، لأن التضمين يستدعي
منه أن يسرد مجموعة من الأبيات المترابطة وبهذا قد تخونه الذاكرة،
فلا يستطيع أن يواصل كما لو كان الشعر الذي يتعامل معه شعرأ خالها من
ظاهرة التضمين المروضي.

وهناك بعض الأمور التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالشعر الشفوي،
وهي قضية الاعتماد على الذاكرة ودورها الفعال في عملية النظم
الشفوي، ومنها ارتباط الشعر بالغناء والذاكرة والأمية والارتجال،
والطقوس المصاحبة للإنشاد والمؤلف وماهية النص الشفوي، والمسرد
المتكرر للموتيفات. لقد ارتبط الشعر بالغناء ارتباطاً كبيراً، ولا يستطيع
أحد أن ينكر أن ظاهرة الارتباط الوثيق بين الشعر والغناء ظاهرة قوية
وعميقة، وبما أن الشعر الشفوي كان شعرأ يغنى في أثناء النظم فإن ذلك

يمطيه مهزة تبرز دوره في إبداع تنعيم موسيقي متملق قادر على إحداث جو طقسى، يشترك فيه المنشد - المؤلف مع الجمهور.

ومن هنا تصبح الشفوية أكثر ارتباطاً بالصوت من الكتابة التي ترتبط بالعين، إذ يمكن أن تنشأ ثنائية الشفوية والكتابية أو ثنائية الصوت والعين. «ومن حيث المبدأ دائماً - تطرح الرسالة الشفهية نفسها على أسماع جمهور ما، أما الكتابة فبالعكس، تطرح نفسها على مدرك وحيد. بيد أن الشفاهية لا تعمل إلا داخل جماعة اجتماعية ثقافية محددة»⁽⁴⁾.

وربما تقضي عملية الإنشاد إلى إدراك واضح إلى أهمية الفناء في خلق انفعالات جماعية، بحيث يتوحد الجمهور مع المنشد في إنشاده، وربما أكمل هذا الجمهور العبارة قبل أن يتمها بنفسه، ولذلك تنشأ عملية قائمة على المشاركة بين المنشد أو المؤدي وبين المستمع، ومن هنا يكون المستمع في الشعر الشفاهي مقابلاً للقارئ في الشعر المكتوب، وبذلك ينتظر السامع بشغف كبير ما يتوقعه من المنشد الذي يؤلف وقت إنشاده، ومن هنا يتشكل في الشعر الشفوي أفق التوقع الذي لا يقوم على القراءة وإنما يقوم على السماع، وربما زادت فاصلة أفق التوقع في الشعر الشفوي لأن المستمع ربما يكون قادراً على إشباع أو ملء توقعه مما سيقوله المنشد أكثر بكثير من القارئ الذي يقرأ نصاً مكتوباً، وبخاصة إذا ما تحققت مقولة الشعر الشفوي من كونه شعراً ينطلق من إبداع جماعي في حين أن الشعر الكتابي يبرز أو يتولد من إبداع فردي. ومن هنا تسود الأنا في الشعر الكتابي بينما تسود نحن ونهم في الشعر الشفوي.

ومن هذه الزاوية يصبح المستمع والقارئ عناصر أساسية في عملية التلقي والاستجابة، فكلاهما يستجيب للنص الذي يتعامل معه، المستمع يتلقى النص الشفوي والقارئ يتلقى النص المكتوب، لكن ثمة اختلافاً بينا بين القارئ والمستمع، فالقارئ يتعامل مع نص ثابت، ويمكن أن يتلقى النص في مرحلة تاريخية متأخرة وغير متزامنة مع وجود المؤلف في حين أن المستمع يتلقى النص في لحظة سماعه، وربما يشارك في الإنشاد مع

المؤدي، فالمستمع مثله مثل القارئ في مواجهة كتاب، ما إن يقبل أن يغامر بالتأويل، حتى يتورط في تأويل لا يضمن صحته شيء. لكن وضعه أقل استقراراً من القارئ: أهو مروي عليه *narrataire* أم راو *narrateur* تنحو الوظائف إلى تبادل الأماكن فيما بينها دون توقف، في إطار الأعراف الشفاهية⁽⁵⁾.

وإذا كان النص المكتوب لا يتمتع بأية إضافات إلا تلك الأسطر التي تقع عليها عين القارئ، فإن المستمع في حالة الشعر الشفوي يفتح على أشياء لا تتوافر في النص المكتوب، وذلك من مثل الآلات الموسيقية المصاحبة وحركات الجسد والإيماءات التي تصدر عن المؤدي وعن جمهور المستمعين، والأشياء الأخرى المصاحبة «والإنشاد التقليدي في كل أنحاء العالم وهي كل مراحل الزمن... يرتبط بنشاط اليد. وكثيراً ما كان الأستراليون الأصليون وفي مناطق أخرى يصنعون أشكالاً من الحبال تصحب أغانيهم. وهناك شعوب أخرى تضبط أو تنظم الخرز على الخيوط هي أثناء الإنشاد وتتضمن معظم أوصاف شعراء الملاحم آلات وترية أو طبولاً يعزفون عليها بالأيدي»⁽⁶⁾.

يبدو أن ارتباط الشعر الشفوي بالفناء المرافق لطقوس وآلات موسيقية كثيرة، عامل من العوامل التي تظهر ميزة تبرز خصوصية هذا الشعر عن غيره، لأن هناك إقاعات متكررة لهذا الشعر تجعل من الفناء عنصراً فاعلاً وأساسياً، وبخاصة إن هذا الشعر كان يلقي على جمهور يستوعب هذا الشعر ويشارك في أدائه.

وتبدو الأمية علامة من العلامات التي تميز المنشدين أو المؤدين الذين كانوا يؤفون وينشدون في آن واحد، فالأمية كما تراها نظرية النظم الشفوي تشكل بعداً أساسياً في تمييز هذا الشعر الذي يصدر عن روح جماعية ويمبر عنها. ولما كانت الكتابية تتناقض من الشفوية في نقاط كثيرة، فقد برزت الأمية على أنها ظاهرة تنتمي إلى الشفوية بشكل جوهري.

إن المجتمع الذي تتقشى فيه الأمية يمكن أن يكون مجتمعاً منتجاً للشعر الشفوي، ولكن هذا لا يعني أن أمية الشعراء الشفويين لا تنفي المعرفة بالكتابة، فالشعر الشفوي يمكن أن يظل منتشرًا حتى مع وجود تقنيات الكتابة المتطورة جداً، ولكن أمية الشعراء الشفويين كانت علامة من العلامات التي تشير إلى شفوية هذا الشعر الذي ينتجونه.

وتفضي الأمية إلى قضية أخرى وهي قضية الذاكرة أو التذكر، فإدراك أن الأمية هي التي تسود فيعني ذلك أن الشعر الشفوي يجب أن يعتمد اعتماداً أساسياً على الذاكرة، التي يتم بواسطتها انتقال هذا الشعر من جيل إلى آخر، ولذلك لا بد من الاعتماد على الذاكرة في عملية التأليف والإنشاد. وهنا لا بد من التمييز بين الذاكرة التي تحفظ نصاً ثابتاً وبين الذاكرة التي تحفظ نصاً مائماً. إن الحفظ الحرفي يجب أن يتعامل مع نص مكتوب وثابت، وهذا ما ينتمي إلى النصوص المكتوبة التي تحفظ ثم تتشد وليس التي تؤلف وتتشد في وقت واحد.

لا تتعامل الذاكرة في الشعر الشفوي مع نص ثابت، ولذلك فقد لاحظ لورد أن الشاعر السلافي صالح أو غلجانين لم يكن يحفظ أبياته، وإنما كان يتذكر الأفكار الجوهرية أكثر مما يتذكر التعبير اللفظي تذكراً حرفياً⁽⁷⁾. ولكن إذا كان هذا الأمر على هذا النحو فإن فعل الذاكرة وأهميتها يجب أن تتجسد في النص القصير وليس في الملاحم، وإذا كانت الذاكرة علامة بارزة على التقليد الشعري، فإن فعل التذكر لا يعود إلى نص أصلي ثابت، وإنما يعود إلى خطوط عريضة تتمثل بالأفكار الجوهرية والثيمات التي تكون موجودة في وعي المنشد الذي يشاركه الجمهور في معرفتها.

إذا كان أصحاب هذه النظرية يقللون من أهمية الذاكرة في استدعاء الأشعار، فإنهم يؤمنون أن عملية النظم الشعري لا تعدو كونها عملية آلية تقوم على الارتجال وهو مصطلح لا بد من المنظرين لهذه النظرية من أجل أن يقللوا من شأن الذاكرة، وبخاصة إذا ما سموا إلى تطبيق

النظرية على القصائد الشعرية غير الملحمية من مثل الشعر الجاهلي خاصة والشعر العربي القديم عامة.

ولما كان الارتجال يمثل صفة من صفات الشعر الشفوي فالسؤال الذي يطرح نفسه، هل هناك مرحلة يمكن أن تسمى مرحلة ما قبل الأداء؟ وهل يقهّب استعداد المنشد أو الشاعر؟ إن الارتجال عملية ليست داخلية في القصائد الطويلة، وإنما يمكن أن يكون بإنشاد أبيات قليلة يقولها المرء عند حدوث حاجة ملحة، أما الارتجال لملاحم طويلة يمكن أن يكون مائلاً في الاعتماد على الرواسم أو القوالب الصينية التي تتضمن ثيمات وأفكاراً يسردها المنشد.

وبالإضافة إلى العناصر المذكورة آنفاً تمنح النظرية الشفوية أهمية كبيرة للطقوس المصاحبة للإنشاد. وهي طقوس تبدأ بالحركات والإيماءات التي يصدرها المنشد أثناء **عملية الإنشاد** هي آن واحد. ولكن يظهر أن حركة المنشد الجسدية شيء مهم لكي يتناسب مع إثارة حماس الجمهور، ولذلك فإن المنشد يولي الإيقاع المصاحب للإنشاد أهمية كبيرة جداً، إذ إنه قد يتوقف عن الاستمرار في الإنشاد إذا ما غاب المزف على الأدوات الموسيقية المصاحبة.

إن الدراسات أثبتت في دراستها للشعر الشفوي استخدام الفرق الموسيقية، إذ تقوم فرقة موسيقية بمصاحبة المحدث أو المغني - أعني بذلك عازفين أو أكثر وآلات متباينة الأنواع، يعزفون بشكل مستمر أو متقطع، بشكل عام، على هذا النحو تدور عجلة الشعر الشفاهي الإفرقيي⁽⁸⁾.

ولكن هذا الجو الاحتفالي الذي يرافق عملية الأداء، ليس عنصراً ثانوياً، وإنما هو عنصر أساسي يهدف إلى خلق تفاعل عميق وجوهري بين المنشد والجمهور، اللذين يتفاعلا تفاعلاً وثيقاً، ولذلك يصبح هذا الجو الاحتفالي عنصراً أساسياً في عملية الإنشاد.

ومع كل هذا تبدو الإشكالية الكبيرة التي تثيرها نظرية النظم الشفوي، هي مشكلة المؤلف الأصلي؟ فمادام أن هذه النظرية تنطلق من كون الشعر الشفوي إبداعاً جماعياً وليس إبداعاً فردياً فإنها لا تحفل بالمؤلف الأصلي، وهنا تتعمق الأنا الجماعية وتراجع الأنا الفردية، ولذلك ثارت الشكوك حول شخصية هوميروس، وهل هناك شخص اسمه هوميروس ومن هنا نشأت المشكلة الهوميرية، وقد ساعدت مثل هذه الأسئلة هي أن الإلياذة والأوديسة قصيدتان شفويتان، وتوسعت هذه الرؤية لتشمل كثيراً من الملاحم والأغاني التي كان ينظر إليها على أنها تراث شفوي جماعي تكون أقرب إلى الشعر الشعبي.

إن مساواة الشعر الشفوي بالشعر الشعبي أو بالفلكلور، يعني في المقام الأول مجهولية المؤلف، وانعدام التراث الشخصي وتسييد التراث الجماعي أو التقليد الشفوي، وتبقى قضية مجهولية المؤلف قضية تقرب الشعر الشفوي من الشعر الشعبي أو الأنماط الفلكلورية المنتشرة في العالم.

ويظهر أن استبدال المؤلف بالمؤدي أو المنشد كانت مخرجاً من إشكالية المؤلف الثابت للنص. وعلى الرغم من أن بعض الدراسات أشارت إلى عدم وجود مجهولية مطلقة للمؤلف، «فالحديث عن مجهولية مؤلف نص أو لحن ليس مجرد رصد لغياب اسمه، لكنه جهل بهذا الصدد، لا علاج له، لذلك فالأدباء أنفسهم لا يمكن مطلقاً أن يكون صاحبه مجهولاً. فالواقع أن للجهل علتين: إما غشاوة أو حجاب يلقيهما بعد المدة الزمنية أو التفتت المديدي، إذا ما ظهر أن عدة أشخاص قاموا واحداً بعد الآخر بصنع وضبط عناصر العمل لكن لا توجد مجهولية مطلقة»⁽⁹⁾.

ولكن مثل هذا الرأي يمكن أن ينطبق على النصوص البعيدة التي تمت فترة روايتها شفوياً عبر أجيال كثيرة، وأما النصوص التي تكون قريبة العهد بإشكالية المؤلف الأصلي تظل فيها قائمة هي الأخرى، إذ يصعب على المستمع أن يعرف أصل النص والمؤلف الثابت، لأنه يسمع النص من

وقت لآخر من أكثر من مؤلف ينشده ويؤديه هي احتقال طقمسي يمشيه الجمهور، الذي لا يآبه في أكثر الاحيان بمعرفة المؤلف الأصلي للنص الذي أصبح إرثاً مشتركاً تتناقله الألسن جيلاً بعد جيل.

وإذا كانت النظرية الشفوية لا تؤمن بوجود مؤلف ثابت، فإن ذلك يعني أن النصوص الشعرية لا تصبح ملكاً لفرد معين، وإنما تصبح ملكاً لمن ينشدها ساعة الإنشاد، لأن المنشد يؤلف وقت إنشاده وبذلك تتبدل ملكية النص بسرعة فائقة، فكل إنشاد يملك مؤلفاً جديداً وهكذا، ومن هنا تترسخ فكرة عمومية النص وغياب المؤلف الأصلي التي تؤكد شفوية الشعر وتعد عنصراً من العناصر التي تمنح الشعر ميزة الشفوية.

وإذا كانت نظرية النظم الشفوي قد وصلت إلى مجهولية المؤلف أو عدم وجود مؤلف ثابت فإنها قالت أيضاً بعدم وجود نص ثابت ولذلك لا يوجد هناك نص أصلي يمكن الرجوع إليه، **هالقصيدة الشفوية** لم تؤلف من أجل الإنشاد وإنما ألفت أثناء الإنشاد. وإن المني قد يفني وإن الشاعر قد ينشد مرات عديدة في حياته عملاً يتعرف عليه هو وجمهور مستمعيه في كل مرة على أنه عمل واحد، أو أنه العمل نفسه، أو أنه قد يسمع أغنية شاعر قبلي متجول آخر ثم ينشدها بعد ذلك واثقاً من أنه يمشيها كما سمعها، ومن أن جمهور مستمعيه سيتعرفون على هويتها. ولكن في كلتا الحالتين، فقد أظهر كل من باري ولورد أن هناك اختلافات جوهرية تقريباً من إنشاد إلى آخر ومن منشد إلى آخره⁽¹⁰⁾.

وفي ضوء هذه الرؤية تصبح القصيدة الشفوية قصيدة متغيرة ومتبدلة في كل إنشاد مع الاحتفاظ ببعض جوانب السرد العام، ولكن كل أداء للقصيدة يصبح قصيدة جديدة، فكل أداء يملك ميزة لا يملكها الأداء الآخر، ولذلك فإن النص يملك ثباته ومؤلفه في وقت الإنشاد فقط، لأن الجمهور الذي يمشي الأداء يعرف في حينها أن المنشد هو صاحب النص لحظة الإنشاد، لأن المنشد نفسه لا يمثل إنتاجاً هدياً وإنما يمثل تقليداً محاطاً بالإطار الجماعي.

ويبدو أن هناك عوامل عدة تتحكم بعدم وجود نص ثابت، «المقارنة بين الأغاني المسجلة تكشف عن أنها - برغم انتظامها وزنياً، لم تكن أبداً بالطريقة نفسها مرتين. صحيح أن الصيغ هي هي، وأن الموضوعات كانت تتكرر، لكنها كانت تنظم بشكل مختلف في كل مرة، حتى على لسان الشاعر نفسه، اعتماداً على رد فعل الجمهور، ومزاج الشاعر أو طبيعة المناسبة، وعلى عوامل اجتماعية ونفسية أخرى. لا شك أن هناك من العبارات ما يتميز بها شاعر معين. لكن المواد والموضوعات والصيغ واستخداماتها تنتمي جميعاً بشكل جوهري إلى تقليد متكامل يمكن تحديده بوضوح، والأصالة لا تنبدي من خلال طرح عناصر جديدة بل من خلال إدخال العناصر التقليدية بشكل فعال في كل موقف على حدة أو أمام أي جمهور جديد»⁽¹¹⁾.

يمتلك النص الشعري الشفوي خصوصية اللاتبات فهو نص مائع ليست له صورة واحدة، فهو يمتلك في كل إنشاد صورة جديدة، وإن كان يحافظ على بعض الأفكار والتهيمات الأساسية التي يعبر عنها، ولكن هذا النص يمتلك ميزة التجدد في كل إنشاد، لأن الإنشاد لا يكون لنص مكتوب وإنما يكون لنص يؤلف وقت الإنشاد.

وإذا كان النص الشعري الشفوي ينشد ويؤلف وقت الإنشاد فقد وجد أن غياب التضمين المروضي يفقد ظاهرة أساسية وجذرية لوصف شعر ما أنه شفوي. ولكن لماذا غياب التضمين المروضي؟ إن التضمين المروضي يستدعي ويستوجب من المنشد أن ينشد من نص محفوظ يعيده إعادة حرفية، وهذا مما لا يتناسب مع طبيعة الإنشاد المتدفق، لأن التهام مجموعة من الأبيات من خلال أسلوب التضمين المروضي قد تسبب شيئاً من الإرباك والتشويش للمنشد، الذي قد يفوته الذاكرة وقت الإنشاد.

وبالإضافة إلى ذلك فإن التهيمات المتشابهة في السرد الشفوي تعد صفة لازمة من لوازم الصفات في الشعر الشفوي، فالتهيمات التي يعبر عنها الشعراء الشفويين تمود في مجملها إلى منبع واحد، هو التقليد

الشفوي الجماعي الذين ينطلق منه الشعراء أو المفتون. ولكن الشاعر الشفوي قد يطيل في بعض هذه التيمات ويختصر بعضها الآخر وذلك وفق ما يستدعيه الموقف وظروف الإنشاد. وهذه التيمات هي التي تظل محفوظة في ذهن المنشد يؤلفها وقت الإنشاد ويضعها في قوالب أو رواسم ذات طبيعة تكرارية.

الشعر العربي القديم وقواعد نظرية النظم الشفوي:

لا شك أن هناك بعض الدوايح التي حفزت الباحثين هي نظرية النظم الشفوي لتطبيقها على الشعر العربي القديم، ومن أشهر الذين عملوا إلى الإفادة من هذه النظرية جيمس مونرو وميشيل زويتلر⁽¹²⁾، وحاول الاثنان مماننة الشعر العربي القديم وبخاصة الجاهلي منه على أنه شعر شفوي يعكس القواعد التي تنطلق منها النظرية.

وإذا كانت هذه النظرية تفترض عدة عوامل تشير إلى شفوية الشعر الجاهلي فإنها حاولت بشكل أو بآخر إعلان نهاية قضية الانتحال، التي أثارها عدد من الباحثين الممتشرقين والمغرب، ولكن من إيمانها أن هذا الشعر لم ينتم إلى مرحلة كتابية، وإنما ينتمي إلى مرحلة الشفوية وبخاصة اعتماده كلياً على الرواية الشفوية، إذا إن هذا الشعر قد تناقلته الأجيال نقلاً شفوياً مدة طويلة.

وقد تأسست رؤية مونرو في ذلك على عدة أدلة خارجية وداخلية، أما الأدلة الخارجية فإنها تشير على أهمية شعراء ما قبل الإسلام والاستعمالات المرافقة للإنشاد من مثل العصي والأقواس، واعتماد البديهة والارتجال، أما الأدلة الداخلية فقد تمثلت بالقوالب الصيفية التي تتمثل بتكرار القالب الصيفي نفسه، ونظام القالب الصيفي وبنية القوالب الصيفية، والمضردات التقليدية⁽¹³⁾، وحدد مفهوم كل عنصر من هذه العناصر وساق عليه أمثلة من الشعر الجاهلي، ويقوم مونرو دراسة لأربعة أوزان هي الشعر الجاهلي وهي الكامل والطويل والبسيط والواقر والقوالب

الصيفية التي تأتي على هذه الأوزان، ومن ثم يعمد إلى إجراء موازنة بين نسبة القوالب الصيفية عند الشعراء الجاهليين ونسبتها عند الشعراء الذين ينتمون إلى المرحلة الكتابية⁽¹⁴⁾.

وإذا كان مونرو قد استطاع أن يعطي لدراسته صيغة علمية راسخة، فإنه اصطدم ببعض الحقائق التي يتميز بها الشعر الجاهلي عن شعر الملاحم، وإن كان مونرو قد تجاوز هذه النقطة ووجد أن ما يمكن أن ينطبق على شعر الملاحم يمكن أن ينطبق على الشعر الجاهلي، وقد أشار بالإضافة إلى ذلك إلى أن الشاعر الجاهلي لم يكن يعتمد على الذاكرة بشكل أساسي، وقلل من أهمية التضمين المروضي ومن المؤلف الأصلي للنص وأعلن مجهولية المؤلف.

أما زويتلر الذي أصدر كتابه سنة 1978 فقد درس أهمية تطبيق نظرية باري ولورد على الشعر الشفوي معتمداً في ذلك على القالب الصيفي. وينطلق زويتلر من مقولات باري ولورد في أن الشعر الجاهلي ينصف بالقوالب الصيفية وانعدام التضمين المروضي ووجود التهمات الأساسية الثابتة وقد طبق ذلك على معلقة امرئ القيس ودرس اختلاف الروايات في دواوين بعض الشعراء⁽¹⁵⁾.

أن القراءة الأولى لطروحات نظرية التنظيم الشفوي وعرضها على الحقائق العلمية لأبد أنها لن تظهر بريئة من المأخذ التي يمكن أن تؤخذ عليها ليس هناك من شك في أن الشعر الجاهلي اعتمد على الرواية الشفوية اعتماداً كبيراً أكثر من اعتماده على الكتابة لأسباب أحيطت بطروفي إنشائه، وقد عمد بعض الباحثين إلى إثبات معرفة العرب في الجاهلية بالكتابة⁽¹⁶⁾، ولكن هذا الرأي لم يوجب المتحمسين⁽¹⁷⁾ لنظرية التنظيم الشفوي؛ لأنها تلغي عنصراً مهماً من العناصر التي أقاموا عليها النظرية وهو اعتماد الشعر الشفوي على الرواية فقط؛ لأن الكتابة تعني خروج الشعر الجاهلي من دائرة الشعر الشفوي.

وإذا كان الدكتور ناصر الدين الأسد قد أثبت تقييد الشعر الجاهلي

وتدوينه وناقش المسألة وقدم أدلة عقلية بهذا الخصوص، فإن هناك مسألة أخرى مهمة جداً تتعلق بالرواية وهي مما يهتم به منظرو الشعر الشفوي، فقد أرادوا أن يثبتوا أمرين مهمين: الأول يتعلق بالرواة أنفسهم الذين كانوا يغيرون في النصوص التي يروونها، والآخر يتعلق باختلاف روايات بعض النصوص.

إن وظيفة الراوي في حالة القصيدة الجاهلية لم تكن متماثلة مع دور المنشد أو المؤدي وقت الإنشاد، إذ إن هناك اختلافاً جوهرياً بين دور الراوي ودور الشاعر في القصيدة الجاهلية أما الراوي أو المنشد في حالة الشعر الشفوي فهو الذي يقوم بعملية التأليف أثناء الإنشاد معتمداً في ذلك على الأفكار الرئيسة والتهيمات المتكررة والقوالب الصيفية التي تعود إلى ذاكرة جماعية ولا تعود إلى إبداع فردي.

إن رواية القصيدة **الجاهلية لم يكن ينشد معتمداً على قوالب صيفية**، وإنما كان ينشد من نص محفوظ بالذاكرة، وربما تخونه الذاكرة هي بعض الأحيان فيحدث تغييراً طفيفاً في ترتيب الأبيات أو تبديل بعض الكلمات، لكنه لا يعتمد في ذلك على تأليف النص من ذاته، وإنما يعود إلى نص محفوظ في الذاكرة، تلك الذاكرة التي حاول أصحاب نظرية النظم الشفوي التقليل من شأنها في عملية التأليف والإنشاد، لأن المنشدين كانوا لا يتعاملون مع نصوص طويلة أي ملاحم لا تسعفهم الذاكرة في إعادتها إعادة حرة مطلقاً، ولذلك كانوا يعتمدون في ذلك على القوالب الصيفية وأن كل إنشاد يقدم نصاً جديداً.

ويستنتج من هذا أن رواة الشعر الجاهلي لم يكن هدفهم امتنان الشعر من خلال إنشاد قصائد معلّمة «إذ إننا نعرف أن هناك كثيراً من الرواة الذين لم يستطيعوا إنجاز بيت شعر واحد، وقد قال القاضي الجرجاني في كتاب الوساطة: وكان عبيد رواية للأعشى ولم تسمع له كلمة تامة كما لم يسمع لحسن رواية جرير، ولحمد بن سهل رواية الكعيت، وللمائب رواية كثير⁽¹⁸⁾». ومما يؤكد هذا أن وظيفة الشاعر

والراوي (المنشد) في الشعر الشفوي تكون وظيفة متطابقة في حين أن وظيفة راوي القصيدة الجاهلية مختلفة جداً.

وبالإضافة إلى ذلك تعتمد الأسانيد في الشعر الشفوي، إذ لا يعرف المؤلف الأصلي الذي صدرت عنه القصيدة، أما في الشعر الجاهلي فهناك بعض الروايات التي تعتمد الأسانيد⁽¹⁹⁾، التي تعيد النص إلى صاحبه الأصلي، وعندها يكون دور الراوي مختلفاً جداً عن دوره في الشعر الشفوي، إذ يفدو مؤلفاً ومنشداً في آن واحد، وكل راو يقوم بالإتشاد يقدم نصاً جديداً، حتى إن الراوي نفسه يمكن أن يقدم النص نفسه مرتين متتاليتين بطريقتين مختلفتين إذ تظهر اختلافات بين كل إنشاد.

وأما فيما يتصل بالنصوص الشعرية المروية والاختلافات التي تظهر فيها، فهي ليست اختلافات جوهرية جداً كما هي النصوص الملحمة، فالاختلافات التي يمكن أن نلاحظ في دواوين الشعراء الجاهليين يكون مصدرها نتاجاً عن اختلاف الرواة الذين رَووا هذه الدواوين، هذا من ناحية أما من ناحية أخرى فإن الدواوين التي تنتمي إلى المرحلة الكتابية مثل ديوان أبي نواس فقد كشف عن اختلاف في الروايات وذلك حسب كل راو روى الديوان⁽²⁰⁾.

وإذا كانت رواية الشعر الجاهلي تولي الذاكرة أهمية كبيرة، فإن ذلك يعود على الحرص على المحافظة على أصالة النص الأصلي، في حين أن الشعر الشفوي لم يكن يعمل على الذاكرة كثيراً، وذلك لعدم وجود فترة زمنية فاصلة بين زمن التأليف وزمن الإنشاد، أما في الشعر الجاهلي فإن ثمة فاصلاً زمنياً بين زمن التأليف وزمن الإنشاد، ولذلك يعمل على الذاكرة بشكل أساسي وجوهري في نقل الشعر الجاهلي؛ لأن الراوي لا يؤلف زمن الإنشاد.

وثمة مسألة أخرى تتعلق بالأداء فإذا كان الشاعر الشفوي لا يستعد إطلاقاً وإنما يعتمد في إنشاده على التأليف المباشر، فإن الشاعر الجاهلي كان يصدر عن استعداد عميق، وليس أدل على ذلك من تلك النصوص

التي وردت في مظانها في كتب الأدب والنقد التي كانت تجسد كيفية إبداع القصيدة والمعاناة التي يعيشها الشاعر في إنتاج نصه قبل إظهاره للناس، وخير مثال على ذلك قصائد زهير المرووفة بالحواليات بالإضافة إلى حديث الشعراء أنفسهم عن الدوافع التي تدفعهم إلى قول الشعر.

ومن هنا يظهر أن الارتجال الذي توليه نظرية النظم الشفوي عناية كبيرة يحتاج في ضوء معالينة تطبيق النظرية على الشعر الجاهلي إلى إعادة نظر، إذ إن الارتجال الذي يعد مهزة أساسية من مزايا الشعر الشفوي لا ينظر إليه نظرة التسليم في الشعر الجاهلي. فإذا كان مونرو قد اعتمد على نص الجاحظ الذي يقول فيه: «وإن كل شيء للعرب إنما هو بديهة وارتجال»⁽²¹⁾ وينى عليه ركباً من أركان نظريته التي عاين فيها الشعر الجاهلي على أنه شعر شفوي، فإن هذا القول لا يمكن أن يؤخذ مأخذ التسليم، لأن الارتجال ظاهرة لا ترتبط بزمان ومكان محددين، وإنما يظل ظاهرة موجودة ولا يمد خاصية مميزة للشعر الجاهلي تميزه عن غيره من الشعر، فالشعراء الذين كانوا ينتمون إلى المرحلة الكتابية كانوا يعمدون إلى الارتجال⁽²²⁾، وقد أشار إلى هذا الموضوع أنصار نظرية النظم الشفوي الذين طبقوها بحماس منقطع النظر على الشعر الجاهلي⁽²³⁾.

يبدو أن الارتجال في الشعر الجاهلي كان يتمثل بالمقطوعات أو الأبيات القليلة في معظم الأحيان، ومما يؤكد هذا الأمر ما أثبتته الروايات من إعادة النظر في بعض النصوص الشعرية التي كان الشعراء يبدعونها، مثال ذلك قول الأصمعي: «زهير والنابغة من عبيد الشعر، يريد أنهما يتكلفان إصلاحه ويشغلان به حواسهما وخواطرها، ومن أصحابهما في التقيح والتثقيف والتحكيك طفيل الغنوي، وقد قيل إن زهيراً روى له، وكان يسمى «محبراً» لحسن شعره، ومنهم الحطيئة، والنمر بن تولب، وكان يسميه أبو عمرو بن العلاء الكهم»⁽²⁴⁾.

وإذا كان الشعراء في الشعر الشفوي يقيمون طقوساً للإنشاد تتمثل

بالمزف على الأدوات الموسيقية وفق ما أشار مونزو⁽²⁵⁾ فإن ذلك لم يثبت عند العرب كما هو الحال عند المنشد الشفوي؛ لأن التلويع بالأقواس والمصي ليس دليلاً قطعياً على الاهتمام بالأشياء المصاحبة للانشاد، إذ تفترض نظرية التنظيم الشفوي أن الشاعر نفسه هو منشد قصيدته، فهو المؤلف والمنشد والملمن في آن واحد وهو شبيه بالشاعر الجوال الذي يعزف على ربابته⁽²⁶⁾.

تصطلم نظرية التنظيم الشفوي بعنصر مائل في مجهولية المؤلف، أي غياب المؤلف الأصلي؛ لأن كل إنشاد لنص من النصوص يعد بمثابة تأليف جديد، فإذا كان مؤلف النص غير موجود في الشعر الشفوي، فإن أسماء الشعراء الجاهليين اقتدرت بقصائدهم اقتراًناً واضحاً، إذ إن الحقيقة الجهرية والأساسية تتمثل بشكل أساسي بحرص العرب في العصر الجاهلي على الملكية الأدبية، فلم يهتم بهذا الشاعر نفسه، وإنما تجاوز الأمر ذلك إلى القبائل العربية التي كانت تحرص كل الحرص على المحافظة على الأشعار التي قالها شعراؤها، وكان التفاضل بين القبائل أو العصبية القبلية سبباً أساسياً من أسباب الانتحال عند ابن سلام⁽²⁷⁾.

ويصبح تطبيق نظرية الشعر الشفوي عديم الجدوى عندما تظهر الحقيقة بارزة ودائمة، وذلك أن العرب كانوا يمنحون الشاعر أهمية كبيرة لأن الشاعر لم يكن مغنياً جوالاً، وإنما كان يقوم بدور فاعل في إماره القبلي، فكانت القبيلة من العرب إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل هزائنها، وصنعت الأطعمة واجتمع النساء يلعبن بالمزاهر كما يصنعون في الأعراس، ويتباشرون الرجال والولدان؛ لأنه حماية لأعراضهم وذبح عن أحسابهم وتخليداً لمآثرهم وإشادة بذكورهم، وكانوا لا يهناون إلا بفلام يولد أو شاعر ينبغ فيهم أو هرس ينتج⁽²⁸⁾.

وأما فهما يتعلق بقضية تقنيات النص الشعري وخصوصيته فإن نظرية التنظيم الشفوي تفترض فئة التضمين العروضي الذي يبرز الشعر الشفوي، واعتمد أصحاب هذه النظرية على آراء بعض النقاد العرب

القدماء الذين كانوا يميلون التضمين المروضي⁽²⁹⁾، لكن هناك بعض النقاد الذين كانوا لا يميلونه، لأنهم رأوا فيه أداة فنية وإجراءً أسلوبياً يستطيع الشاعر من خلاله أن يحفظ لنصه التماسك والتلاحم.

وقد تبين أن هناك فرقاً شاسعاً بين موقف الناقد وموقف الشاعر من التضمين المروضي، ويكاد يكون ديوان الأعشى خير شاهد على الحضور الكثيف لهذه الظاهرة، وهذا يعني أن الشعر الجاهلي يظهر هذه الظاهرة كما يظهرها الشعر الذي ينتمي إلى المرحلة الكتابية في العصر العباسي، ويبدو أن هذه الظاهرة لم تعد محصورة في الشعر القديم بل أثبتت حضورها في الشعر العربي الحديث عبر ما يعرف بظاهرة التنوير.

ومما يدل على ذلك أن ظاهرة التضمين يمكن أن تتسع لتشمل أحياناً متعددة هي النص وذلك من خلال استخدام الشعراء للتشبيه الدائري الذي يبدأ بالنفي ثم يختتم بأفضل التفضيل مثل موما النيل.... بأجود⁽³⁰⁾، إذ إن هذه الظاهرة تلطم مجموعة من الأبيات التي يمكن أن تكون من نص محفوظ في الذاكرة أو أن يكون النص مكتوباً يعتمد عليه الراوي عند رواية النص.

يجسد النص الشعري ثيمات يبدو أنها تتكرر عند الشعراء، لكن هذه الثيمات لا تظهر تطابقاً تاماً، فالصفات التفصيلية التي يمتلكها كل موضوع من هذه الموضوعات تبدو مختلفة إلى حد كبير وإلا كان الشعر الجاهلي في مجمله نصاً واحداً، ولكن هذا لا يلغي فردية الشاعر ولا ينفي خصوصيته؛ لأن لكل شاعر رؤية ينطلق منها، وحتى لو تساوت الرؤى فإن طرق التعبير عنها ستكون مختلفة، وإذا كان الشعراء يعبرون عن ثيمات بعينها، فإن ذلك يعود إلى القواسم المشتركة بين هؤلاء الشعراء الذين يعيشون الظروف الحياتية نفسها.

لقد انطلق باري ولورد في نظريتهما للتطبيق على الشعر الملحمي، وأن توسيع هذه النظرية لتشمل الشعر الذي لا يمكن أن يكون ملحمياً يحتاج إلى وقفة وتأمل. لقد حاول زويتلر أن يثبت معتمداً على دراسة

ريثاته يعقوبي عن «شعرية القصيدة الجاهلية»، أن القصيدة الجاهلية ذات طابع ملحمي⁽³¹⁾، ولكن يعقوبي ميزت بين ثلاثة أنواع للقصيدة الجاهلية فهي إما أن تكون ذات أسلوب ملحمي أو قصصي أو غنائي، لكن الأسلوب الملحمي لم يكن هو الطابع الخاص الذي يطبع هذا الشعر، وقد اعتمدت يعقوبي في ذلك على كتاب إميل شتايجر «أسس الشعرية»⁽³²⁾.

ويمني هذا أن زويتلر لم يكن موفقاً في نقله عن يعقوبي؛ لأنه اصطدم بحقيقة قصر القصيدة الجاهلية بالقياس إلى الملاحم، وغياب السرد القصصي في كثير من هذا الشعر، ولذلك فإن النزعة البطولية التي تظهرها الملحمة لم تتوافر في كثير من قصائد الشعر الجاهلي.

ويستدل من ذلك على أن الشعر الجاهلي لم يظهر خصائص الشعر الشفوي بشكل كلي، حتى القوالب الصيفية المكررة في هذا الشعر لا يمكن أن تعين على أنها علامة على شفويته؛ لأن القوالب الصيفية تتكرر في الشعر الكتابي أيا كان يكون فالشعر العربي المعاصر يظهر قوالب صيفية لها حضورها الفاعل في النص ولذلك تحاول نظرية النظم الشفوي أن تجرد التكرار من قيمته ووظيفته الأسلوبية في الشعر الجاهلي «والحق أن نظرية التأليف الشفوي تحدد التكرار وتعدد من غير أن تستبعد دلالاته المعنوية والرمزية، ومن غير أن تتناول تحول معاني الصيغ المتكررة وارتباطاتها المتنوعة؛ لأنها تخرج تلك الصيغ من سياقاتها فتغدو كالتبته المنبته الجذور، أشلاء لا حياة فيها»⁽³³⁾.

ومن هنا يفدو تطبيق نظرية النظم الشفوي على الشعر العربي القديم عامة والشعر الجاهلي خاصة لا يخلو من مفامرات ومجازفات، فعندما تضيق الملكية الأدبية ويغيب النص الأصلي، فإن ذلك يعني أن هذه النظرية يمكن أن تطبق على الملاحم والأغاني والحكايات الشعبية والتماويذ والرقى والتلبيات وأغاني العمل، ولذلك «لا يعني جهل المؤلف أن هناك مؤلفاً بعينه سقط اسمه مع الزمن أو لم يحفظه لنا المؤرخون، بل يعني من الصعب إن لم يمكن من الخطأ إرجاع الأثر الشعبي إلى مؤلف

واحد، إذ إن أشخاصاً كثيرين يشتركون في تأليف الأثر الشعبي وبلورته، بل يسهم في هذا التأليف جمهور كامل أحياناً بتأثيره في الرواية، بحيث يضطر هذا الأخير إلى أن يتلاءم مع رغبة مستمعيه وآمالهم فيغير في جزئيات الحكاية بما يسر جمهوره ويرضيه⁽³⁴⁾.

وليس من شك أن هناك فرقاً واضحاً بين الشعر الجاهلي والشعر الشفوي أو الحكايات الشفوية بشكل أساسي وجوهري، فمسألة عدم ثبات النص وتدخل الجمهور في المنشد أو الراوي لتفهيده حسب ما يريد الجمهور لم يكن شيئاً موثقاً ومتجسداً في الشعر الجاهلي لأنه شعر اقترن باسم مؤلفه اقتراناً شديداً، ولذلك لا يمكن أن يكون هذا الشعر شعراً شفوياً. وإذا كان ليس من الصعب جداً نسبة أي من السير الشعبية إلى راوٍ بعينه، فقد تعدلت هذه السيرة وتبدلت مرات عديدة حتى اتخذت شكلها النهائي⁽³⁵⁾.

إن الشعر الجاهلي ليس من هذا الضرب ولا يجسد اسم نظرية النظم الشفوي، ولا يمكن أن يكون هكلاً لا يمتد معه بالنص الأصلي أو المؤلف الأول، فمؤلف النص الجاهلي هو مؤلف أول يقترن اسمه بنصه.

وإذا كانت نظرية النظم الشفوي في ظاهرها حلاً لقضية موثوقية الشعر الجاهلي، فإنها في باطنها تلغي هنية هذا الشعر وتنفي شعريته من كونه إبداعاً فريداً تتجلى فيه ذات مبدعه وقدراته الفنية في بناء نصه بناءً محكماً ضمن سياق شعري كامل يعرف بشعر ما قبل الإسلام.

الهوامش والتعليقات

- (1) والتر. ج. أونج: الشفاهية والكتابية، ترجمة حسن البنا عز الدين ومراجعة محمد صنفور، عالم المعرفة، العدد 182 الكويت 1994، ص 80 وما بعدها.
- (2) جيمس مونرو: النظم الشفوي في شعر ما قبل الإسلام، مشكلة الموثوقية، ترجمة إبراهيم السنجلاني ويوسف الطراونة مكتبة الكتاني، إريد، 1987، ص 14.
- (3) والتر. ج. أونج: الشفاهية والكتابية، ص 34. مقدمة المترجم.
- (4) بول زومتور: مدخل إلى الشعر الشفاهي، ترجمة وليد الخشاب، دار شرقيات، القاهرة، 1999، ص 30.
- (5) المصدر نفسه، ص 229
- (6) والتر. ج. أونج: الشفاهية والكتابية، ص 141
- (7) المصدر نفسه، ص 229.
- (8) بول زومتور: مدخل إلى الشعر الشفاهي، ص 222.
- (9) المصدر نفسه، ص 211
- (10) فضل بن عمار الحمادي: الشعر والفناء في ضوء نظرية النظم الشموي، مكتبة التوبة، الرياض، بحث ص ص 35-36.
- (11) والتر. ج. أونج: الشفاهية والكتابية، ص ص 130-131.
- (12) Michael Zewtler: The Oral tradition of classical Arabic poetry. The ohio state University press 1978.
- (13) ويقصد بالقالب الصيغي التكرار الحرفي أو شبه الحرفي فقط وهو يختلف في الطول من كلمتين إلى ثلاث كلمات، وقد يمتد إلى شطر كامل أو إلى بيت تام وأما نظام القالب الصيغي فهو مجموعات أوسع لقوالب صينية مختلفة يرتبط بعضها ببعض حيث تشترك على الأقل بلفظة واحدة لها نفس الموقع والوزن. وأما بنية القالب الصيغي فهي عبارة عن مجموعتين أو أكثر من الألفاظ التي لها نفس الموقع الوزني في القالب الصيغي ويكون لها نفس البنية النحوية، وأما المفردات التقليدية فيقصد فيها تكرار ورود كلمات معينة أو كلمات ترتبط اشتقاقياً لتنقل أفكار جزئية ذات دلالات تراثية. انظر جيمس مونرو: النظم الشفوي في شعر ما قبل الإسلام، مشكلة الموثوقية، ص ص 19-29 وفاضل ثامر: الشعر الجاهلي في المنظر الاستشراقي لنظرية النظم الشفوي، بحث مقدم لمؤتمر النقد الأدبي الرابع - جامعة الهرمولة 1992، ص 12 وما بعدها.

14) انظر جيمس مونرو: النظم الشفوي في شعر ما قبل الإسلام، مشكلة الموثوقية، ص 41.

15) Micheal Zwettler: the oral tradition of classical Arabic poetry

16) ناصر الدين الأسد: مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، دار الجيل، بيروت، الطبعة الثامنة 1988، ص 107 وما بعدها.

17) حسن البنا عز الدين: مقدمة كتاب الشفاهية والكتابية، ص 21، وانظر كتابه: الكلمات والأشياء بحث في التقاليد القصصية الجاهلية، دار الفكر العربي القاهرة 1988، ص 171 وما بعدها.

18) Gregor Schoeler: Die Anwendung der oral poetry Theorie auf die arabische Literature. Der Islam. Band 58. 1981, 230.

19) ناصر الدين الأسد: مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، ص 261 وما بعدها.

20) Gregor Schoeler: Die Anwendung der oral poetry Theorie auf die arabische Literatur. 231.

21) جيمس مونرو: النظم الشفوي في شعر ما قبل الإسلام، مشكلة الموثوقية، ص 16.

22) Gregor Schoeler, Die Anwendung der oral poetry Theorie auf die arabische Literatur 217.

23) عبدالمعزم الزبيدي: مقدمة لدراسة الشعر الجاهلي، منشورات جامعة هاريونس، ليبيا، 1978 ص 75 وما بعدها.

24) ابن رشيق القيرواني: العمدة في معاني الشعر ونقد، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، دت ج 1 ص 133.

25) جيمس مونرو: النظم الشفوي في شعر ما قبل الإسلام، مشكلة الموثوقية، ص 14.

26) فاضل ثامر: الشعر الجاهلي في المنظور الاستشرافي لنظرية النظم الشفوي، ص 30

27) ابن سلام الجعفي: طبقات شعول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، 1980، ص 84.

28) ابن رشيق: العمدة في معاني الشعر وآداب ونقد، ج 1 / ص 65.

29) Micheal Zwettler: The oral tradition theorie of classical Arabic poetry 28

30) عبدالقادر الرباعي: التشبيه الدائري في الشعر الجاهلي، المجلة العربية للمعلوم الإنسانية، العدد 17، المجلد 1985، 15، ص 125 152.

31) Micheal Zwettler: The oral tradition theorie of classical Arabic poetry.28

32) Renate Jacobt: Studien zur poetie der altarabischen Qasade Wiesbaden 1972, 210-211

33) ريتا جاكوب: بنية القصيدة الجاهلية الصورة الشعرية لدى اسرى القيس، دار الآداب، بيروت، 1991، ص 145، وانظر موسى ربابعة: التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية، مجلة جامعة مؤتة للبحوث والدراسات، المجلد الخامس، العدد الأول، 1990، ص ص 159-192 .

34) نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، مكتبة غريب، القاهرة 1977، ص 85.

35) طلال حرب: أولية النص نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1999، 188

المصادر والمراجع

أ - العربية:

- 1) نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، مكتبة غريب، القاهرة، 1977.
- 2) الأسد، ناصر الدين: مسافر الشعر الجاهلي وقهمنها التاريخية، دار الجيل، بيروت، الطبعة الثامنة، 1988.
- 3) أونج، والثر. ج. الشفاهية والكتابة، ترجمة حسن الهنا عز الدين، مراجعة محمد صفيور، عالم المعرفة، العدد 182، الكويت 1994
- 4) ناصر، فاضل: الشعر الجاهلي في المنظور الاستشراقي لنظرية النظم الشفوي، بحث مقدم لمؤتمر النقد الأدبي الرابع، جامعة الهرموط، 1992
- 5) حرب، طلال: أولية النص نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1999.
- 6) ربابعة، موسى: التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية، مجلة جامعة مؤتة للبحوث والدراسات، المجلد الخامس، العدد الأول، 1990.
- 7) الرباعي، عبدالقادر: التشبيه الدائري في الشعر الجاهلي، المجلة المربية للعلوم الإنسانية، العدد 17، المجلد 15.
- 8) ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت، د.ت.

- (9) الزبيدي، عبدالمتمم: مقدمة لدراسة الشعر الجاهلي، منشورات جامعة قارونوس، ليبيا، 1978.
- (10) زومتور، بول: منخل إلى الشعر الشفاهي، ترجمة ولید الشهاب، شرقيات، القاهرة، 1999.
- (11) ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمد محمود شاكر، مطبعة المدني، جدة، 1980.
- (12) عز الدين، حسن البناء، الكلمات والأشياء بحث في التقاليد الفنية للتصيدة الجاهلية، دار الفكر العربي، القاهرة، 1988.
- (13) العمري، فضل بن عمار: الشعر والغناء في ضوء نظرية النظم الشفوي، مكتبة التوبة، الرياض، د.ت.
- (14) عوض، ريتا: بنية القصيدة الجاهلية الصورة الفنية لدى امرئ القيس، دار الآداب، بيروت، 1991.
- (15) مونرو، جيمس: النظم الشفوي في شعر ما قبل الإسلام مشكلة المولودية، ترجمة إبراهيم السجلاني ويوسف الطروانة، مكتبة الكتاني، إيد، 1987.

ب - المراجع الأجنبية:

- 1) Jacobi, Renate: Studien zur poese der altarabischen Qaside Wiesbaden. 1971.
- 2) Schoeler Gregor: Die Anwendung der oral poetry Theorie auf die arabischen Literatur Der Islam. Band 58.1981.
- 3) Zwettler Micheal. The oral tradition of classical Arabic poetry Ohio state university press. 1978.



العلاقة بين الجرجاني
والزمخشري

رشيد بركان

مقدمة:

بعد مرور مسافة زمنية لا بأس بها على القراءات الحديثة للنقد القديم والتي أدت إلى اكتشاف عوالم جديدة في عالمنا النقدي، وتجديد الكثير من الأفكار والتصورات التي تتصل به. يبدو أن العمل لم ينته بعد، ولما نزل الحاجة ماسة إلى مزيد من النقد والتمحيص للعديد من الأفكار وأود هنا أن أتوقف عند واحدة منها، خصوصاً تلك التي تتعلق بحدود العلاقة بين الزمخشري⁽¹⁾ وعبدالقاهر الجرجاني⁽²⁾ فمن خلال استعراضنا للمؤلفات التي تعرضت للزمخشري، نجد أن أغلبها يلح على أن هذا الأخير كان تلميذاً وهياً لعبدالقاهر الجرجاني. فهذا مصطفى الصلوي الجويني الذي اعتبر أن «أسس التربية الفنية التي تهدي إليها عبدالقاهر الجرجاني قد أثرت عند الزمخشري، فهو منذ مطلع تفسيره ينبه إليها ويشير، بل يجعلها عمدة تفسيره»⁽³⁾. وعلى إثر هذا الربط سوف نتوالى الكتابات التي تكرر الطرح نفسه دون أن تكلف نفسها عناء التمهيد في هذه النقطة؛ فهذا شوقي ضيف يعتبر أن الطريف عند الزمخشري هو أنه استلهم الهيكل الذي طرحه عبدالقاهر الجرجاني وقام بإعطاء أمثلة له في تضاعيف أي الذكر الحكيم، وبهذا كان المطبق الفعلي للنظرية الجرجانية في النظم⁽⁴⁾. والشئ نفسه نجده عند كل من أحمد محمد الحوفي⁽⁵⁾ ودرويش الجندي الذي ينطلق من فرضية أن الكشف تطبيق لنظرية عبدالقاهر الجرجاني⁽⁶⁾.

ليس غرضنا هنا نفي العلاقة بين الرجلين لأنها موجودة فعلاً ويكفيها منها توقف كليهما على الآية الكريمة: «وقيل يا أرض ابلعي ماءك، ويا سماء اقلعي وغيض الماء واستوت على الجودي وقيل بعدا للقوم الظالمين»⁽⁷⁾. يقول عبدالقاهر الجرجاني: «ومعلوم أن مبدأ المظنة في أن نوديت الأرض، ثم أمرت، ثم هي أن كان النداء «يباء» دون «أي»، نحو «يا أيتها الأرض»، ثم إضافة «الماء» إلى «الكاف»، دون أن يقال «ابلعي الماء»، ثم إن اتبع نداء الأرض وأمرها بما هو من شأنها، نداء السماء وأمرها كذلك بما يخصها، ثم إن قيل: «وغيض الماء»، فجاء الفعل على صيغة «فعل»، الدالة على أنه لم يفيض إلا بأمر أمر وقدرة قادر، ثم تأكيد ذلك وتقريره بقوله تعالى: «وقضي الأمر»، وذكر ما هو فائدة الأمر وهو: «استوت على الجودي»، ثم إضمار «السفينة» قبل الذكر، كما هو شرط الفخامة والدلالة على عظم الشأن، ثم مقابلة «قيل»، في **الخاتمة «بقيل»**، في الفاتحة؟ أفتري لشيء من هذه الخصائص التي تملؤك بالإعجاز روعة، وتغيبك عن تصورهما هيبة تحيط بالنفس من أقطارها تملأ باللفظ من حيث هو صوت مسموع وحروف تتوالى في النطق؟ أم كل ذلك لما بين معاني الألفاظ من الاتساق المجهب؟⁽⁸⁾.

وحين يتوقف الزمخشري عنده هذه الآية يسائر الجرجاني في تحليله ولا يزيد عليه إلا تأكيده على أن دلالة تعزز عظمة الخالق؛ فهو يستثمر المقولات نفسها مبدئياً إعجابه بها قائلاً: «ولما ذكرنا من المعاني والنكت استفصح علماء البيان هذه الآية ورّقصوا لها رؤوسهم لا لتجانس الكلمتين وهما قوله (ابلعي) و(اقلعي)، وذلك وإن كان لا يخلو الكلام من حسن فهو كغير الملتفت إليه بإزاء تلك المحاسن التي هي اللب وما عداها قشور»⁽⁹⁾.

هكذا يتوضح لنا اتفاق الرجلين في التحليل. ولكن هذه المسألة محدودة، كما أنها تحتوي على قدر كبير من التعميم مما يفرض علينا

إعادة قراءتها من أجل التأكد من هذه العلاقة ومداها. وفي هذا الصدد نقترح مقارنة للتصور النقدي لكل من عبدالقاهر الجرجاني والزمخشري فيما يخص أهم القضايا النقدية التي عرضها لها.

وقبل أن ندخل غمار موضوعنا نرى من الضروري الإشارة إلى مؤشر قوي يتجه نحو الفصل بين الرجلين؛ فعبدالقاهر الجرجاني مشهور بأشعريته بينما كان الزمخشري مشهوراً بمناصرتة للمذهب الاعتزالي. وهذا الاختلاف سوف ينعكس على تصور كل واحد منهما للقضايا النقدية خصوصاً إذا استحضرننا الصراع المعتزلي الأشعري، وكيف كان كل طرف يوظف علوم اللغة من نحو وبلاغة من أجل تعزيز تصوره أو تأويله للآيات.

أولاً: قضية النظم عند عبدالقاهر الجرجاني والزمخشري:

ظهر مصطلح النظم في أحضان الدراسات الإعجازية التي حاولت الوصول إلى كنه المجزة في كتاب الله تعالى. وقد كان ذلك مع الجاحظ⁽¹⁰⁾ والخطابي⁽¹¹⁾ والرماني⁽¹²⁾ والباقلاني⁽¹³⁾. ثم أصبح نظرية شمولية مع عبدالقاهر الجرجاني تبث في تفسير جميع ظواهر النص. وقبل عرض نظريته يقوم بتتقية الطريق المؤدية إليها حيث اعتبر الكلمات غير حاملة لأي شيء خارج السياق، فهي وعاء فارغ لا يمتلئ إلا في إطار علاقته بسابقه وتاليه، لهذا:

«ينبغي أن ينظر إلى الكلمة قبل دخولها في التأليف، وقبل أن تصير إلى الصورة التي بها يكون الكلم إخباراً وأمرأً ونهياً واستخباراً وتعجباً، وتؤدي في الجملة معنى من المعاني التي لا سبيل إلى إفرادتها إلا بضم كلمة إلى كلمة، وبناء لفظة على لفظة، هل يتصور أن يكون بين اللفظتين تفاضل في الدلالة حتى تكون هذه أدل على معناها الذي وضعت له من صاحباتها على ما هي موسومة به حتى يقال إن «رجل» أدل على معناه من «فرس على ما سمي به»⁽¹⁴⁾.

فالألفاظ لا مزية من وراها من حيث هي ألفاظ لها بنية صوتية وخاصيات جرسية ونغمية، ولا معنى لها إلا من حيث هي حاملة لمعنى ووعاء له⁽¹⁵⁾. وإذا كان هذا هكذا، فإن المزية تظهر بالنظم أي نظم هذه المعلومات، ولا يتم هذا النظم إلا عندما يتحقق تناسب في معانيها، فالكلمة لا تدخل في تركيب معين إلا عندما يقتضي معناها ذلك، وعندما تتلام مع السابق واللاحق. وهذا ما توصل إليه الجرجاني عندما صرح بأن: «لا نظم في الكلمة ولا ترتيب حتى يعلق بعضها ببعض، ويبنى بعضها على بعض. وتجعل هذه بسبب من تلك، هذا ما لا يجهله عاقل ولا يخفى على أحد من الناس»⁽¹⁶⁾.

فالنظم هو توحي معاني النحو، وهذه نقلة نوعية من شأنها أن تتجاوز ثنائية اللفظ والمعنى، لأن معاني النحو تفرض وجود كليهما مادام النحو هو نظام من العلاقات المعنوية لا تظهر إلا على الصعيد اللفظي، وهذا ما حاول الجرجاني تقريره، يقول:

«اعلم أن ليس «النظم» إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه «علم النحو» وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك، فلا تخل بشيء منها»⁽¹⁷⁾.

ويتأطر النظم الجرجاني ضمن المعنى الذي يختمر في النفس، ويعود بنا هذا إلى المعنى النفسي الذي دافع عنه الأشاعرة في دعوهم بقدم القرآن. ومن ثم يأخذ تجليه اللفظي، والذي يجعله يقدم المعنى هو أن النظم يتجاوز اللفظ المفرد ليصل إلى النص بأكمله، لأن هناك من المعاني ما لا تؤديه الألفاظ كل على حدة. فمعنى النص يتخلق من العلاقات، وكأننا أمام الطرح الحديث الذي لا يهتم بالعناصر بقدر اهتمامه بعلاقاتها. وهذه العلاقات هي التي عبر عنها بمعاني النحو:

«والفائدة في معرفة هذا الفرق، أنك إذا عرفت أن ليس الفرض بنظم الكلم: أن توالى ألفاظها في النطق، بل أن تناسقت دلالتها

وتلاقت معانيها، على الوجه الذي اقتضاه العقل. وكيف يتصور أن يقصد به إلى توالي الألفاظ في النطق، بعد أن ثبت أنه نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وأنه نظير الصياغة والتجوير والتفويج والنقش، وكل ما يقصد به التصوير، وبعد أن كنا لا نشك في أن لا حال للفظه مع صاحبته تعتبر إذا أنت عزلت دلالتها جانباً وأي مساغ للشك في أن الألفاظ لا تستحق من حيث هي اللفاظ، أن تنظم على وجه دون وجهه⁽¹⁸⁾.

ومعاني النحو ليست مماطر صارمة أو صيغ جاهزة جامدة، ولكنها مقولات مرنة تتحول وتتغير لكي تتكيف مع الغرض من التعبير. فالألفاظ الواحدة قد تنتج تعابير كلما أضيف عنصر أو ألفي، أو كلما حل واحد محل الآخر تفهر المعنى. «فاشتمل شيب الرأس» ليس هي «اشتمل الشيب في الرأس»، وليست هي «اشتمل الرأس شيباً». والذي يتحكم في هذه الاختلافات هو الغرض الذي نريده من كل عبارة يقول:

«وإذ قد عرفت أن مدار أمر النظم على معاني النحو، وعلى الوجوه والفروق التي من شأنها أن تكون فيه، فاعلم أن الفروق والوجوه كثيرة ليس لها غاية تقف عندها، ونهاية لا تجد لها ازدياداً بعدها ثم اعلم أن ليست المزية بواجبة لها في أنقصها، ومن حيث هي على الإطلاق، ولكن تعرض بسبب المعاني والأغراض التي يوضع لها الكلام، ثم بحسب موقع بعضها من بعض استعمال بعضها مع بعض»⁽¹⁹⁾.

هكذا تتوضح لنا ثلاث نقاط أساسية:

أولها: أن عبدالقادر الجرجاني لا يهتم باللفظ المفرد ولا يحفل به حيث يعتبره وعاء فارغاً لا يمكن الاطمئنان لدلالته المفردة ولا يستحق القيمة في نفسه حتى يدخل في تركيب معين.

ثانيها: أن الذي يتحكم في المزية أو جمال النص هو كيفية نظمه

وتركيبه، بمعنى آخر: جمال النص يظهر على الصعيد النحوي وليس على صعيد الألفاظ المفردة.

ثالثها: أن أصل النظم يعود إلى المعنى ولا علاقة له باللفظ، وحتى عندما نقرر الفضل للفظ فإن هذا الفضل يعود إلى تناسق المعاني وحسن ترتيبها.

وعندما تنتقل إلى الزمخشري نجد أيضاً يعتبر النظم مكمناً للمزية في الكلام لا في اللفظ أو في المعنى. ذلك أنه يشير إليه في المقدمة. يقول: «الحمد لله الذي أنزل القرآن كلاماً مؤلفاً منظماً، ونزله بحسب المصالح منجماً، وجعله بالتحميد مفتوحاً وبالإستعاذة مفتوحاً»⁽²⁰⁾. فأول خاصية من خاصيات القرآن هي أنه مؤلف منظم؛ أي أن الزمخشري منذ الأول يفصح عن خطته في النظر إلى القرآن الكريم متجاوزاً كونه لفظاً أو معنى، مقررّاً أنه تأليف وتنظيم تتسجم فيه العناصر وتتشابه. وهذه الخطة من شأنها أن تفتح له مجالات جديدة للتحليل تتجاوز مستويات اللفظ والمعنى، لأن الأداة الوحيدة الظاهرة التي تتجلى فيها المزية، ويظهر فيها الإعجاز هي النظم: أي كيفية صياغة النص بما يعنيه هذا من تنظيم للأفكار وترتيب لها، ورصف للكلمات وتنضيد لها بطريقة توصل مباشرة إلى الغرض المطلوب. يقول:

«والذي هو أرسخ عرفاً هي البلاغة أن يضرب عن هذه المحال صفحاً، وأن يقال: إن قوله «الم» جملة براسها أو طائفة من حروف المعجم مستقلة بنفسها و«ذلك الكتاب» جملة ثانية و«لا ريب فيه» ثالثة و«هدى للمتقين» رابعة. وقد أصيب بترتيبها مفصل البلاغة وموجب حسن النظم حيث جيء بها متناسقة هكذا من غير حرف نسق وذلك لمجيئها متأخية آخذاً بعضها بعنق بعض»⁽²¹⁾.

إن الفضائل المذكورة أعلاه لا يمكن تحصيلها بواسطة ثنائية اللفظ والمعنى، لأن ما يمكن التوصل إليه هو شيء تقوله أوضاع اللفظ،

ومعاني المفردات كل واحدة على حدة، ولا يمكننا تجاوزه. فالعبارة هنا صغيرة تضمنت معاني كثيرة ونكت بلاغية أعطت للكلام شحنات كبيرة تتفد عميقاً في النفس، فقد قرر الزمخشري أولاً الترتيب الذي ينسق الكلام ويعطيه شيئاً زائداً على المقبولة من حيث إنه لا يجعلنا ننتبه إلى وجود وحدات منفصلة بل لا نشعر إلا بوحدة واحدة. وينضاف إليه الحذف مع ما يستتبعه من استفزاز للنفس وتشغيل للعقل، والتضخيم غير خاف وقع الأشياء الفخمة في أنفسنا حيث تستأثر بالانتباه وتشغل الفكر والنفس معاً. ثم هناك التقديم والتأخير مع ما يرافقه من إحساس بجمالية الكلام⁽²²⁾. والنظم عند الزمخشري هو الصياغة وهو كيفية قول الأشياء، وطريقة تضخيد الكلام، يعود بنا هذا إلى القاضي عبد الجبار⁽²³⁾ عندما اعتبر المعاني محدودة واعتبر التزايد في الألفاظ. فالتحدي لم يقع بالمعاني لأنها قد تكون مدركة. وقد توجد لديهم، ولدينا في شعرائهم وحكمائهم من أدرك مبادئ الإسلام حتى قبل وصولها. ولكن التحدي وقع في النظم وفي درجة الفصاحة ويتميز هذا حين يعتبر أن علم الله يظهر في النظم: «فإن قلت ما معنى قوله ﴿أنزله يعلمه﴾»⁽²⁴⁾ وما موقعه من الجملة التي قبله؟ قلت: معناه أنزله ملتبساً بعلمه الخاص الذي لا يعلمه غيره، وهو تأليفه على نظم وأسلوب يمجز عنه كل بليغ وصاحب بيان، وموقعه مما قبله موقع الجملة المفسرة لأنه بيان للشهادة، وأن شهادته بصحته أنه أنزله بالنظم المعجز الفلث للقدرة⁽²⁵⁾.

لقد كان الجرجاني يحتفل بالمعنى ويعتبره الأصل في النظم بينما الزمخشري هنا لا يحتفل به وينظر إليه في حد ذاته بدون بحث عن أصله في اللفظ أو المعنى، فجميع الآيات التي تشير إلى الإعجاز أو التي يتحدى فيها القرآن الكفار، نجده يركز أثناء تحليله على أن المزية وجانب التحدي وقع في النظم.

وحتى عندما تحدث عن المعنى، فإنه اعتبره تالياً للنظم، يقول:

«(عجباً) بديماً مبالغاً لمساثر الكتب في حسن نظمته وصحة معانيه قائمة فيه دلائل الإعجاز. وعجب مصدر يوضع موضع العجيب، وفيه مبالغة، وهو ما خرج عن حد أشكاله ونظائره»⁽²⁶⁾.

ومما يزيد هذا رسوخاً تحليله لكيفية ورود أخبار وقصص واحدة بطرق مختلفة ويصيح متعددة تفوق الصيغ المتعارف عليها. يقول:

«والمراد بأحسن الاختصاص أنه اقتصر على أبداع طريقة وأعجب أسلوب، ألا ترى أن هذا الحديث مقتصر في كتب الأولين، ولا ترى اختصاصه في كتاب منها مقارياً لاختصاصه في القرآن. وإن أريد بالقصص المقصوص فمعناه: نحن نقص عليك أحسن ما يقص من الأحاديث، وإنما كان أحسنه لما يتضمن من العبر والنكت والحكم والمجائب التي ليست في غيرها، والظاهر أنه أحسن ما يقتصر في بابيه كما يقال في الرجل هو أعلم الناس وأفضلهم، يراد في فقه، فإن قلت: مم اشتقاق القصص؟ قلت: من قص أثره إذا اتبعه لأن الذي يقص الحديث يتبع ما حفظ به شيئاً شيئاً»⁽²⁷⁾.

فأحسن القصص يفهم منها شيان: الأول هو كيفية القص التي أنت بديعة عجيبة، وهو ما عبر عنه بالاختصاص، والثاني: هو المقصوص أي المعاني والمبرة والحكمة، ولكن المرجع لديه هو الاختصاص لأنه قال بأنه «أحسن ما يقتصر في بابيه» ووضع هذا بقوله «هو أعلم الناس». فجميع الناس علماء، ولكن يتميز أحدهم عندما تدق صناعته ويتوصل إلى ما لم يتوصل إليه الآخرون. وكذلك القرآن يقص علينا قصصاً يمرها اليهود والنصارى، وحتى العرب. ولكنه تميز في الكيفية وطريقة التقديم. يقول: «وكلا»⁽²⁸⁾ التوئين فيه عوض من المضاف إليه كأنه قيل: وكل نبأ «نقص عليك» و«أنباء الرسل» بيان لكل و«ما يثبت له فؤادك» بدلاً من «كلا». ويجوز أن يكون المعنى، وكل اختصاص نقص عليك، على معنى، وكل نوع من أنواع الاختصاص

نقص عليه، يعني الأساليب المختلفة، وما نثبت به مفعول نقص، ومعنى تثبيت هؤلاء زيادة يقينه وما فيه طمأنينة قلبه،⁽²⁹⁾.

فاختلاف القصص يعود إلى الدقة في النظم وإلى تثبيت قلب الرسول.

إن تغافل الزمخشري الحديث عن أصل النظم قد يعود إلى اهتمامه بالتحليل، وهو مستوى عملي لا تتعلق النظرية إلا في غضون، وقد يعود أيضاً إلى رغبته في استثمار الإرث الجرجاني بطريقة أصيلة لا تجمله يتناقض مع مبادئ الاعتزالية. لكن الأكيد لدينا هو أنه ترسم لنفسه خطى جديدة وطريقاً جديداً لم يكن فيه مطبقاً لما أتى به الجرجاني؛ لهذا لم يجد أي حرج في مناقضة ما أتى به هذا الأخير. فبينما كان عبد القاهر يحتفل بالمعنى ويعتبره الأصل هي النظم حيث إنه كان يرى أن اختلافات نظم الجمل أو النصوص يعود بالأساس لاختلاف المعنى؛ وكل اختلاف في اللفظ ترجع مرثته لاختلاف المعنى. نجد الزمخشري يقر بوجود المعنى الواحد الذي يمر عنه بالفاظ مختلفة يقول: «يريدون وجه الله»⁽³⁰⁾، يحتمل أن يراد بوجهه ذاته أو وجهه وجانبه: أي يقصدون بمعروفهم إياه خالصاً، وحقه كقوله تعالى «إلا ابتغاء وجه ربه الأعلى»⁽³¹⁾. أو يقصدون جهة التقرب إلى الله لا جهة أخرى، والمعنيان متقاربان ولكن الطريقة مختلفة،⁽³²⁾.

إذاً هنا لا فرق بين المعنيين فهما شيء واحد. ولكن الاختلاف يقع على صعيد اللفظ أو ما سماه الزمخشري «الطريقة» وهي من مرادفات النظم. والطريقة هنا هي طريقة البلاغة التي إن كانت تعني الوصول باللفظ لأقصى طاقاته ودرجاته، فإنها تعني الدقة وإظهار القدرة على إخراج المعنى الواحد في صور شتى. يقول:

«ويوم الدين ويوم يبعثون في معنى واحد، ولكن خولف بين العبارات سلوكاً بالكلام طريقة البلاغة»⁽³³⁾.

وبهذا يكسر الزمخشري القواعد التي بناها الجرجاني، ولكن بطريقة ذكية لأنه كان يسيّر على هداها ثم بعد ذلك يقف على محدوديتها في بعض اللحظات، فالمزية ليست خالصة للمعنى، وليس كل اختلاف في الألفاظ مرده الاختلاف في المعنى.

وإذا كان الجرجاني لا يحتفل بالألفاظ في حد ذاتها، فإن الزمخشري يحتفل بها⁽³⁴⁾ ويعتبرها منفردة حاملة لدلالة ومعنى حيث إنها قد تكون فصيحة، وقد يوجد أفصح منها بقطع النظر عن سياقها. يقول:

«والكبكية تكرير الكب. جعل التكرير في اللفظ دليلاً على التكرير في المعنى كأنه إذا ألقى في جهنم ينكب مرة بعد مرة حتى يستقر في قعرها»⁽³⁵⁾.

فالتكرير هنا في اللفظ بمفرده، وهو الذي يجسد الحالة المطلوبة في الجملة.

إن الالتفات للفظ كمنصر ممزول شكل تنظيمياً لنظرية النظم، وسدأ للرتوق التي يمكن أن تظهر فيها. فالنص هو أصلاً سيفساء من الأجزاء المركبة له؛ قد لا تكون هذه الأجزاء مهمة، ولكنها أيضاً قد تكون مهمة بشكل لافت للنظر، وهذا ما نجده مع الزمخشري حينما يلتفت للألفاظ ممزولة. يقول:

«فإن قلت: لم قال ليس بي ضلالة ولم يقل ضلال كما قالوا؟ قلت: الضلالة أخص من الضلال فكانت أبلغ في نفي الضلال عن نفسه كأنه قال ليس بي شيء من الضلال، كأنه قال: ألك ثمرة؟ قلت: مالي ثمرة»⁽³⁶⁾. وقد سمحت له هذه النظرة أن يتعرف على فصاحة اللفظ. يقول: «وكما لا فرق بين كسبته مالاً وأكسبته إياه، فكذلك لا فرق بين جرمته ذنباً أو أجرمته إياه، والقراءتان مستويتان في المعنى لا تفاوت بينهما إلا أن المشهورة أفصح لفظاً، كما أن كسبت مالاً أفصح

من أكسبته، والمراد بالفصاحة أنه على السنة الفصحاء من العرب الموثوق بعريبتهم أدور وهم له أكثر استعمالاً⁽³⁷⁾.

كما سمحت له بالمقارنة بين اللفظتين وإظهار أكثرها ملائمة للسياق بفضل خاصياتها ومكوناتها يقول:

«هإن قلت: لم عدل عند ضيق إلى ضائق؟ قلت: ليدل على أنه ضيق عارض غير باق»⁽³⁸⁾.

وهنا نجد شيئاً مهماً هو نتيجة من نتائج التأمل من اللفظ القرآني، ويتعلق بمعنى صيغ الألفاظ، حيث إنه يقرر الفرق بين المصدر (ضيق) واسم الفاعل (ضائق). وفي موضع آخر يقرر الفرق بين الفعل واسم المفعول يقول: «و» الناس»⁽³⁹⁾ رفع باسم المفعول الذي هو مجموع كما يرفع بفعله إذا قلت يجمع له الناس. فإن قلت: لأي فائدة أوتر اسم المفعول على فعله؟ قلت: لما هي اسم المفعول من الدلالة على ثبات معنى الجمع لليوم، وأنه يوم لأبد من أن يكون مبعاداً لجمع الناس له، وأنه الموصوف بذلك صفة لازمة، وهو أثبت أيضاً لإسناد الجمع إلى الناس وأنهم لا ينفكون منه، ونظيره قول المتهدد: إنه لمنهوب مالك محروب قومك، فيه من تمكن الوصف وثباته ما ليس في الفعل وإن شئت فوازن بينه وبين قوله «يوم يجمعكم ليوم الجمع»⁽⁴⁰⁾ تعثر على صفة ما قلت لك»⁽⁴¹⁾.

بعد هذا يمكننا أن نجزم مطعنتين حول العلاقة بين الرجلين، والمعطيات الموجودة والتي سبق سردها تسهر في اتجاه إنكار العلاقة بينهما باعتبار أن المتأخر زمنياً، وهو الزمخشري، لم يكن هدفه أن يطبق نظرية النظم الجرجانية على القرآن الكريم، ولكنه جمل هدفه المركزي كما يصرح في مقدمة كشفه أن يستجيب لمطلب أصحاب فرقته الاعتزالية في تفسير القرآن بطريقة عقلية تتسجم مع مبادئ المعتزلة، كما جمل هدفه البحث عن سر الإعجاز البلاغي أو ما يجعل

من النص القرآني نصاً معجزاً لا يمكن للناس أن يأتوا بمثله أو أن يضاهوه في حسن النسيج وروعة الصياغة.

لهذا نقول إن لكل منهما شخصية متفردة على صعيد المنطقات المبدئية وطرائق التحليل ومن ثم النتائج.

تبقى مجموعة من المواقف المشتركة بين الرجلين من بعض الظواهر النقدية والبلاغية، ونخص بالذكر هنا الموقف من الإيقاع، فكلاهما كان يرفض الإيقاع ولا يعتمد به. حيث إنهما يشتركان في التركيز على النظم ولا نجد لهما مصطلحات إيقاعية أو عروضية ولا نجد عندهما احتقالاتاً بالظواهر الصوتية إلا لماماً.

كما يمكن أيضاً أن نرى بوضوح رفضهما للبديع⁽⁴²⁾ ولكننا عندما نستحضر النقد القديم نجد أنه عرف تياراً بلاغياً اعتمد على بلاغة الإقناع وامتد منذ الجاحظ. وقد تميز هذا التيار بعدم اهتمامه بالإيقاع والمكونات الصوتية للنص، وكذلك برفضه للبديع واعتباره ضريباً من التكلف. وإذا كان هذا هكذا لا يمكننا الحديث عن تأثير الزمخشري للجرجاني في هاتين النقطتين لأن الأمر لا يعدو كونه خاصية يشترك فيها كل أصحاب هذا التيار.

ثانياً: قضية الصورة عند عبد القاهر الجرجاني والزمخشري:

سوف نركز في هذه النقطة على نقط الخلاف بين الرجلين في تناولهما للصورة الشعرية، ونقصد بهذه الأخيرة الصورة والتصوير والتخييل والمجاز والتشبيه والتعميل والاستعارة. وقبل أن نفصل القول في هذا المجال سوف نتوقف عند نقطة عامة تتعلق بكيفية تعامل كل من الجرجاني والزمخشري مع مصطلحات الصورة الشعرية. فقد كان الجرجاني يتميز بالدقة والحرص على الفصل بين المصطلحات، بينما كان الزمخشري يعتمد المزج بين مكونات الصورة فيمتعمل التشبيه

بجميع مشتقاته استعمالاً يعود إلى القياس والمقارنة أو إلى إلحاق أمر المشبه بأمر المشبه به في شيء معين، ويعتبر «تشبيهاً» كل ما يدور في دائرة التشبيه، والتعميل، والتشبيه المركب، والاستعارة، فكلما صادف أثناء شرحه للقرآن شاهداً ضمن هذه الأشكال البلاغية اعتبره تشبيهاً. فعندما وقف على الآية «واضرب لهم مثل الحياة الدنيا كماء أنزلناه من السماء فاختلط به نبات الأرض فأصبح هشيماً تذروه الرياح وكان الله على كل شيء مقتدرًا»⁽⁴⁴⁾.

«شبه حال الدنيا في نظرتها وبهجتها وما يتعقبها من الهلاك والفناء بحال النبات يكون أخضر وارفاً ثم يهيج فتطيره الرياح كأن لم يكن»⁽⁴⁵⁾.

من المعلوم أننا هنا بصدد تمثيل، حسب ما توصل إليه عبدالقاهر الجرجاني عندما يقول: «ثم إن الشبه العقلي ربما انتزع من شيء واحد كما مضى من انتزاع الشبه للفظ من حلاوة العسل. وربما انتزع من عدة أمور وضع بعضها إلى بعض ثم يمتزج من مجموعها الشبه فيكون سبيله سبيل الشيثين يجمع ويمزج أحدهما بالآخر حتى تحدث صورة غير ما كان لهما في حال الإفراد لا سبيل الشيثين يجمع بينهما، وتحفظ صورتها ومثال ذلك: قوله عز وجل «مثل الذين حملوا التوراة ثم لم يحملوها كمثل الحمار يحمل أسفاراً»⁽⁴⁶⁾ الشبه منتزع من أحوال الحمار وهو أنه يحمل الأسفار التي هي أوعية العلوم، ومستودع ثمر العقول ثم لا يحسن بما فيها ولا يشمر بمضمونها، ولا يفرق بينها وبين سائر الأحمال التي ليست من العلم هي شيء، ولا من الدلالة عليه سبيلاً، فليس له مما يحمل حظ سوى أنه يتقل عليه، ويكد جنبه، فهو كما ترى مقتضى أمور مجموعة، ونتيجة لأشياء الفت وقرب بعضها إلى بعض»⁽⁴⁷⁾.

وعندما نعود لآية سورة الكهف نجد أن الشبه بين الصورتين منتزع من متعدد وهو لحظات التحول هي كلا الأمرين وسرعة الفناء.

ولكن الزمخشري اعتبره تشبيهاً فقط. كما أنه حين يعرض لأحد الآيات⁽⁴⁸⁾ يتحدث عن تشبيه، ولكننا عندما نتأمل الآية نجد أنفسنا أمام استعارة، يقول:

«بأمره» بمشيئته وتصريفه وهو متعلق بمسخرات: أي خلقهن جاريات بمقتضى حكمته وتدبيره، وكما يريد أن يصرفها يسمى ذلك أمراً على التشبيه كأنهن مأمورات بذلك⁽⁴⁹⁾.

وما نلاحظه هنا ليس أمراً شاداً، ولكنه عام يصفنا هي تقرير أن الزمخشري لا يكثر كثيراً بالدقة المصطلحية التي تميز بها الجرجاني على الرغم من علمه بها والتعامل بها في غير موضع؛ فهو يميل إلى اعتبار هذه الأشكال البلاغية على اختلاف مستوياتها تتدرج ضمن الإطار نفسه، وتحوم في دائرة الأهداف نفسها. لهذا لم يعط تعريفاً نظرياً للتشبيه. ولكنه يتعامل مع القرآن بتعريف واضح وتصور جلي له. بينما نجد أن الجرجاني أعطى حيزاً مهماً في أسواره للتعريف وتحديد الفروق.

ولكي تتميز هذه الفكرة وتتوضح لنا أكثر التقاطعات بين الرجلين سوف نسلط الضوء على مصطلحين فقط من مصطلحات الصورة الشعرية وهما: «الصورة» و«التخييل».

فالصورة تعمل على المدرك البصري أو كل ما ندركه بواسطة حاسة البصر. وقد تخلقت الصورة الشعرية من الفضاء البصري، ولكنها اكتسبت دلالات جديدة تماشى مع طبيعة المجال اللغوي والأدبي؛ فهي تمثيل بصري لموضوع ما⁽⁵⁰⁾، أو هي نقل مشهد بصري بواسطة اللفظ التي هي سمعية مما يفرض تواجد خاصيتين أساسيتين؛ أولهما الصياغة، وثانيهما التخييل؛ فالصياغة تعتبر ضرورية ليس فقط في هذا المجال، بل في جميع جوانب الإنتاج الأدبي. والتخييل يعد أيضاً ضرورياً، لأنه هو القدرة على إدراك هذه الصياغة والانفعال بها، على أننا نتحدث هنا عن الصورة من وجهة نظر خاصة ترى في

الصورة النقل اللغوي أو التجسيد اللغوي للمدركات الحسية. لكن عبد القاهر الجرجاني لا ينظر إليها من هذا المنظار لأنه يقدم لها ترميزاً مخالفاً يقول:

«واعلم أن قولنا «صورة»، إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلما رأينا البيهونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة، فكان تبين إنسان من إنسان وفرس من فرس بخصوصية تكون في صورة هنا لا تكون في صورة ذاك، وكذلك كان الأمر في المصنوعات، فكان تبين خاتم من خاتم وسوار من سوار بذلك، ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيهتين وبينه في الآخر بيهونة في عقولنا وفرقاً عبرنا عن ذلك الفرق وتلك البيهونة بأن قلنا «للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك»⁽⁵¹⁾.

فالصورة هنا هي كيفية قول الأشياء وصياغتها انسجماً مع طروحات الجرجاني في الإقرار بالتفاوت والفضيلة في النظم، فالمادة موجودة قبلاً مثل وجود الخشب والذهب، ولا تمرض للنقاش، وإنما موضوع البحث هو تشكيل هذه المادة والدقة في إخراج أشكال دقيقة جديدة منها، ومن أجل توضيح هذه الفكرة يستند على استعمالات النقاد والبلاغيين من باب الأخذ. فعندما يقولون بأنه أخذ المعنى فظهر أخذه أو خفي أخذه.

فإن هذا يدل على كيفية إخراج المعنى في صور مختلفة إذ لو كان المعنى الواحد في صورة واحدة لما كان هناك حديث عن الإظهار أو الإخفاء، لأن الأمر لن يبدو كونه احتذاء أو استنساخاً⁽⁵²⁾. بينما يرد التصوير عند الزمخشري على ثلاثة أوجه تتفق كلها في مناقضة تصور عبد القاهر الجرجاني، بالقدر نفسه الذي تحيل فيه على الجانب البصري.

1: تصوير المعنى المجرد وتوصيل لفكرة تجريدية إلى ذهن الإنسان، فهو يساعد على توصيل الأفكار المجردة بطريقة حسية تمكن الإنسان

العامي أن يتوصل إلى معرفة هذه الأفكار ويعرفها على الرغم من تجريدها وتعاليفها عن فهمه⁽⁵³⁾. يقول:

«وفي قوله «وسع كرسيه»⁽⁵⁴⁾ أريمة وجوه: أحدها أن كرسيه لم يضق عن السموات والأرض لبساطته وسعته، وما هو إلا تصوير لمعظمته وتخيل فقط ولا كرسي ثمة ولا قמוד ولا قاعد كقوله «وما قدروا الله حق قدره والأرض جميعاً قبضته يوم القيامة والسموات مطويات بيمينه»⁽⁵⁵⁾. من غير تصور قبضته وطى يمين، وإنما هو تخيل لمعظمة شأنه وتمثيل حملي ألا ترى إلى قوله «وما قدروا الله حق قدره» والثاني وسع علمه وسمى العلم كرسيّاً تسمية بمكانه الذي هو كرسي العالم. والثالث وسع ملكه تسمية بمكانه الذي هو كرسي الملك. والرابع ما روي أنه خلق كرسيه هو بين يدي العرش دونه السموات والأرض وهو إلى العرش كأصغر شيء»⁽⁵⁶⁾.

ومن جانب ثان نجد التصوير يقترب بضرب من المبالغة ويتساوق مع حالات التحسين والتقبيح؛ يقول:

«مثل الذين ينفقون»⁽⁵⁷⁾ لابد من حذف مضاف، أي مثل نفقتهم كمثل حبة أو مثلهم كمثل بادر حبة. والمنبت هو الله ولكن الحبة لما كانت سبباً آمند إليها الإتيات كما يسند إلى الأرض وإلى الماء، ومعنى إنباتها سبب سنابل، أن تخرج ساقاً يتشعب منها سبع شعب لكل واحدة سنبل، وهذا التمثيل تصوير للأضعاف كأنها مائة بين عيني الناظر»⁽⁵⁸⁾. فالتصوير هنا قام على قرن الإنفاق بعملية الزرع ليمتطيع الإنسان إدراك جدوى ما يفعل ويظهر مستوى ربحه من هذه العملية. هذا فيما يخص التحسين. أما عن التقبيح فيقول: «[ألا أن تقطع قلوبهم]»⁽⁵⁹⁾ قطعاً وتفرق أجزاء فحينئذ يسلمون عنه، وأما مادامت سائلة مجتمعة فالريية باقية فيها متمكنة، فيجوز أن يكون ذكر التقطيع وتصوير الحال زوال الريية عنها»⁽⁶⁰⁾.

أما من الجانب الثالث فإن التصوير يرادف الوصف، ويمكننا

التوقف عليه في معرض السرد حيث يصف سبحانه وتعالى مواقع الطرفين وكثرة عدد المشاركين وحسن موقعهم، وقلة عدد المسلمين، وكيف قتل الله تعالى المشركين في أعين المسلمين وكثر المسلمين في أعين أعدائهم⁽⁶¹⁾. وكل هذا «فيه تصوير ما دبر سبحانه من أمر وقعة بدر ليقضي أمراً كان مفعولاً»⁽⁶²⁾.

وعموماً يمكننا أن نقول إن التصوير عند الزمخشري يقابل المفهوم المجرد؛ فهو دائماً حسي يقول:

«يخل لكم وجه أبيكم»⁽⁶³⁾ يقبل عليكم إقبالة واحدة لا يلتفت عنكم إلى غيركم، والمراد سلامة محبته لهم ممن يشاركونهم فيها وينازعونهم إياها. فكان ذكر الوجه لتصوير معنى إقباله عليهم لأن الرجل إذا أقبل على الشيء أقبل بوجهه ويجوز أن يراد بالوجه الذات كما قال تعالى «وببقى وجه ربك»⁽⁶⁴⁾ وههل يهل لكم، يفرغ لكم من الشغل بهيوسف⁽⁶⁵⁾. لا أظن أننا الآن بحاجة بمزيد من إيضاح الفرق، على صعيد التصوير، بين الرجلين. لهذا سوف ننتقل إلى التخيل الذي يعتبر من المصطلحات التي تسربت من المنظومة الفلسفية للمجال البلاغي والنقدي القديم، وهو جزء من الخيال بوصفه ملكة إنسانية يقوم بوظائف عدة؛ فإذا كان العقل هو القدرة على إصدار المفاهيم، وملكة التجريد وإبداع المقولات الكبرى، وإذا كان الحس هو المعرفة الصادرة عن اللقاء المباشر بين الإنسان والطبيعة عبر الحواس؛ فإن الخيال يوجد في الوسط بوصفه حلقة رابطة بين المقولات المجردة والمعطيات التجريدية الحسية⁽⁶⁶⁾، وهو وسيلة للإدراك فتحن نلتقى مواد العالم الخارجي عبر حواس مختلفة ونترك للخيال جمع هذه المعطيات وتركيبها وتخزينها.

ولا تقف وظيفته عند هذا الحد، فهو يتجاوزها إلى مهمة أخرى هي إعادة تركيب المعطيات التي تختزنها الذاكرة بطريقة مخالفة للمعهود أو الصورة الأولى التي تلقيناها بها أول مرة. وإذا كانت وظيفة

الخيال بهذا التنوع، فإن فلاسفة المسلمين بحثوا لنا مصطلحين لقول الخيال هما «التخيل» و«التخييل».

وقد انتقل من هذه المصطلحات الثلاثة مصطلح التخييل فقط إلى مجال النقد والبلاغة، بينما بقي التخيل خارج دائرة الاهتمام النقدي.

فتمامل عبدالقاهر الجرجاني معه على أساس أنه نوع من الوهم والخداع الذي يلجأ إليه الشاعر عند إرادته لقول الشعر مادام الشعر ينحو نحو الإمتاع والإعجاب. يقول:

«جملة الحديث الذي أريده بالتخييل ههنا، ما يثبت فيه الشاعر امرأ هو غير ثابت أصلاً، ويدعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولاً يخدع فيه نفسه، ويربها ما لا ترى»⁽⁶⁷⁾.

فالشعر، بهذا الاعتبار، لا يدخل في باب الصدق وليس المطلوب منه أن ينقل الواقع الحقيقي، لهذا فهو ليس مطلوباً في لحظات الجد. هذا لا يؤخذ الشاعر بأن يصحح كون ما جمعه أصلاً وعلّة كما ادعاه فيما يبرم أو ينقض من قضية، وأن يأتي على ما صيره قاعدة وأساساً ببيئة عقلية، بل تسلم مقدمته التي اعتمدها بيئة كتسليمنا أن عائب الشهب لم يذكر منه إلا لونه، وتناسينا سائر المعاني التي لها كره ومن أجلها عيب»⁽⁶⁸⁾. ولعل الجرجاني هنا يسير على هدي التعريف اللغوي للخيال الذي يقرب بينه وبين الوهم والحلم⁽⁶⁹⁾. كما أنه يستضيء بمشعل الفلاسفة الذين حاصروا الخيال واعتبروه قاصراً بحاجة دائماً إلى رقيب هو العقل⁽⁷⁰⁾.

لهذا لا يبدو غريباً أن يوقف الجرجاني حدود التخييل ويمنعه من بسط ظلاله على الاستعارة لضمها إليه، كما لا يبدو غريباً أن ينزه القرآن عن التخييل، فإذا كان التخييل: «انفعال من تعجب أو تعظيم أو غم أو نشاط من غير أن يكون الفرض بالمقول اعتقاد

البتة⁽⁷¹⁾. فإنه بعيد عن القرآن لأن الفرض الأول من هذا الأخير هو الاعتقاد وليس الانفعال والتعجب لأن: «لك مع لزوم الصديق والثبوت على محض الحق، المهدان الفسيح، والمجال الواسع، وأن ليس الأمر على ما ظنه ناصر الإغراق والتخييل الخارج عن أن يكون الخبر على خلاف المخبر من أن يتسع المقال ويفتن، وتكثر موارد الصنعة ويمرر ينبوعها، وتكثر أغصانها وتتشعب فروعها، إذ يسمى من عنان الدعوى، فادعى ما لا يصح دعواه وأثبت ما يدفعه العقل ويأباه»⁽⁷²⁾.

وعلى خلاف هذا الموقف اعتبر الزمخشري التخييل خاصية قرآنية أساسية لا يتأتى للإنسان أن يفهمه وأن يعرف مقصود الله تعالى منه إلا بإدراكها وأخذها بمين الاعتبار. يقول:

«ولا ترى باباً في علم البيان أدق ولا أرق ولا الطف من هذا الباب، ولا أنفع وأعون على تعاطي تأويل المشتبهات من كلام الله تعالى هي القرآن وسائر الكتب السماوية وكلام الأنبياء، فإن أكثره وعليته.... قد زلت فيها الأقدام قديماً وما أتى الزالون إلا من قلة عنايتهم بالبحث والتتخير حتى يعلموا أن هي عداد العلوم الدقيقة علماً لو قدره حق قدره لما خفي عليهم أن العلوم كلها مفتقرة إليه وعميال عليه. إذ لا يحل عقدها المؤزبة ولا يفك هيودها المكربة إلا هو، وكم آية من آيات التنزيل وحديث من أحاديث الرسول قد ضيم وسيم الخسف بالتأويلات الفثة الوجوه الرثة، لأن من تأول ليس من هذا العلم هي غير ولا نفهر ولا يعرف شيئاً منه من دبير»⁽⁷³⁾.

هكذا نجد أن إدراك التخييل حسب رأي الزمخشري ومعرفته يعد شرطاً أساسياً، فهو ليس وهماً أو ضرباً من الخداع، ولكنه طريقة لتصوير المعنى وإيصاله لقلب السامع لكي يحس به أكثر من أي شيء مجرد عن التخييل، ف: «إذا كانت محاكاة الشيخ بغيره تحرك النفس وهو كاذب، فلا عجب أن تكون صفة الشيء على ما هو عليه تحرك النفس. وهو صادق، بل ذلك أوجب. لكن الناس أطوع للتخييل منهم

للتصديق، وكثير منهم إذا سمع التصديقات استكرهها وهرب منها. وللمحاكاة شيء من التعجب لئيم للصدق، لأن الصدق المشهور كالمفروغ منه ولا طرامة له، والصدق المجهول غير ملتفت إليه. والقول الصادق إذا حُرف عن العادة وألحق بشيء تصانص به النفس، فربما أفاذ التصديق والتخييل معاً، وربما شغل التخييل عن الالتفات إلى التصديق والشعور به. والتخييل إذعان، والتصديق إذعان، لكن التخييل إذعان للتعجب والالتذاذ بنفس القول، والتصديق إذعان لقبول أي شيء على ما قيل فيه. فالتخييل يفعل القول لما هو عليه، والتصديق يفعل القول بما القول عليه، أي يلتفت فيه إلى جانب حال القول فيه⁽⁷⁴⁾.

إن الجرجاني نظر إلى الشطر الأول من هذه القولة واعتبر التخييل آلة ووسيلة في يد الكذب والخداع، ولم يخطر بباله أن التخييل قد يصور الحقيقة⁽⁷⁵⁾. ولكن الزمخشري نظر إلى الشطر الثاني، فاعتبر التخييل مثله مثل **المقولة الفارغة** التي لا تتخذ شكلها ومضمونها إلا من خلال محتواها. فليس هناك حكم مسبوق على التخييل ولكنه ينتظر ظهوره وإصباحه عن نفسه، ومادام قد خرج في القرآن مخرجاً صادقاً فلم لا يعتمد. «فالصدق المشهور كالمفروغ منه»، والصدق المخيل يقع الإقبال عليه من جهتين: من جهة القول لما هو عليه، ومن جهة القول فيه عليه. نظراً لأنه يقوم به: «إبراز خبيات المعاني ورفع الأستار عن الحقائق، حتى تريك التخييل في صورة المحقق والمتوهم في معرض المتيقن والغائب كأنه شاهد»⁽⁷⁶⁾.

الإحالات

- (1) عبدالقاهر بن عبدالرحمن الجرجاني، أبو بكر. انظر: خير الدين الزركلي، الأعلام، دار المعلم للملايين، بيروت، الطبعة 6، 1948، 48/4. كذلك: كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ترجمة عبدالحليم النجار، دار المعارف، مصر، ط 2، دت، 199/4.
- (2) هو أبو القاسم محمود بن عمر بن محمد بن عمر الخوارزمي الزمخشري. انظر: ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تح إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، دت، 168/5. أبو حيان القرطبي، البحر المحيط، تح صديقي محمد جميل، دار الفكر، بيروت، دت، 1992، 20/1. دائرة المعارف الإسلامية، 403/1، كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ترجمة السيد يعقوب بكر ورمضان عبدالنواب، دار المعارف، مصر، مطبوعات جامعة الدول العربية، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ط 2، دت، 210/4.
- (3) مصطفى الصاوي الجويني، منهج الزمخشري في تفسير القرآن ويهان إسماعيل، دار المعارف، ط 3، دت، ص 216.
- (4) انظر شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، مصر، ط 1، دت، ص ص 219-243.
- (5) أحمد محمد الحوفي، الزمخشري، دار الفكر العربي، ط 1، 1966، ص ص 102-103.
- (6) درويش الجندي، النظم القرآني في كشف الزمخشري، دار تيمية مصر، دت، 1669، ص 25.
- (7) سورة هود الآية 44.
- (8) عبدالقاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 2، 1989.
- (9) الزمخشري، الكشاف عن حقائق التنزيل ويهون الأتقويل في وجوه التأويل، طبعة دار الفكر، بيروت، ط 1، 1977، 272/2.
- (10) عمرو بن بحر بن محبوب أبو عثمان (ت 251هـ). انظر: التذمة، فهرست، تح تجد ابن علي بن زين العابدين الحاشري المازندراني، دار المسيرة، ط 3، 1988، ص 208. كذلك: ابن خلكان، وفيات الأعيان، 168/5. كذلك: خير الدين الزركلي، الأعلام، 74/5، كذلك: كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، 107/3.
- (11) هو حمد بن محمد بن إبراهيم بن الخطاب البيمتي، أبو سليمان (ت 388هـ). انظر خير الدين الزركلي، الأعلام، مرجع مذکور، 273/2.
- (12) علي بن عيسى بن علي بن عبدالله الرمان النهوي المتكلم أبو الحسن (ت 386هـ).

انظر: النديم، الفهرست، ص 69. كذلك: ابن خلكان، وفيات الأعيان، 299/3. كذلك: خير الدين الزركلي، الأعلام، 317/4. كذلك: كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، 189/2.

(13)

(14) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 44.

(15) نفسه، ص 52.

(16) نفسه، ص 55.

(17) نفسه، ص 82.

(18) نفسه، ص من 49-50.

(19) نفسه، ص 87.

(20) الزمخشري، الكشاف، 5-3/1.

(21) نفسه، ص 121/1.

(22) الزمخشري، الكشاف، 123-121/1.

(23) انظر المغني في ابواب التوحيد والميل (إعجاز القرآن)، نج: أمين الخولي، دار الكتب، ط 1، 199/16.

(24) النساء/ 166.

(25) الزمخشري، الكشاف، 584/1.

(26) نفسه، 167/4.

(27) نفسه، 301/2.

(28) هود/ 120.

(29) الزمخشري، الكشاف، 299/2.

(30) الروم/ 38.

(31) الليل/ 20.

(32) الزمخشري، الكشاف، 223/3.

(33) نفسه، 391/2.

(34) يقول محمّد محمّد أبو موسى: «ولقد رأيت للزمخشري في هذا الصدد تراثاً ضخماً ومفيداً، وقد طال نظري وتأملت هذه الوقفات فوجدت بعضاً منها يهتم بمادة الكلمة أي بمعناها المفاد من مادتها. وبعضاً منها يهتم بهيئة الكلمة أي بمعناها المفاد من هيئاتها،

ويعتبر منها يهتم بحروف المعاني وأدوات الربط، ويعتبر منها يهتم بما يفيد تعريفها بأي نوع من أنواع التفسير، ويعتبر منها يهتم بمعاني تنكيرها، والبلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري وأثرها في الدراسات البلاغية، مكتبة وهبة، القاهرة، ط 2، 1988، ص 261.

(35) الزمخشري، الكشاف، 199/3.

(36) نفسه، 85/2.

(37) نفسه، 288/2.

(38) نفسه، 261/2.

(39) يقول تعالى ﴿لَنْ يَكُنَ لَكَ الْآخِرَةُ ذَلِكَ يَوْمَ مَجْمُوعٍ لَهُ النَّاسُ وَذَلِكَ يَوْمَ مَشْهُودٍ﴾ هود/103.

(40) التتايين/ 29.

(41) الزمخشري، الكشاف، 292/2.

(42) انظر: عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق - محمد عبدالمنعم خلفاوي وعبدالعزیز شرف، دار الجبل، بيروت، ط 1، 1990، ص 18. وكذلك الزمخشري، الكشاف، 144/3.

(43) انظر: محمد المموي، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية، دار النجاشي الجديدة، منشورات (دارسات سال) البيضاء، ط 1، 1991.

(44) الكهف/ 45.

(45) الزمخشري، الكشاف، 486/2، انظر أيضاً: 28/2-144-354.

(46) الجمعة/ 5.

(47) عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 105.

(48) الأعراف/ 54.

(49) الزمخشري، الكشاف، 83-82/2.

(50) سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سوشيريس، البيضاء، ط 1، 1985، ص 136.

(51) عبدالقاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مصدر منقول، ص 508.

(52) نفسه، ص 509.

(53) انظر: ألفت محمد كمال عبدالعزيز، نظرية الشعر، مرجع منقول، ص 147.

(54) البقرة/ 255.

(55) الزمر/ 67.

(56) الزمخشري، الكشاف، 386-385/1.

(57) البقرة/ 261.

(58) الزمخشري، الكشاف، 393/1.

(59) التوبة/ 110.

(60) الزمخشري، الكشاف، 216-215/2.

(61) يقول تعالى ﴿إِذْ أَنْتُمْ بِالْمَدِينَةِ الدُّنْيَا وَهَمَّ بِالْمَدِينَةِ الْقَصُورِ وَالرَّكِبِ أَسْفَلَ مِنْكُمْ وَلَوْ تَوَاعَدْتُمْ لِاخْتِلَافِمْ فِي الْإِيمَانِ وَلَكِنْ لِيَقْضِيَ اللَّهُ أَمْرًا كَانَ مَفْعُولًا. لِيَهْلِكَ مَنْ هَلَكَ مِنْ بَيْنِهِ وَيُحْيِي مَنْ حَيَّ مِنْ بَيْنِهِ وَإِنَّ اللَّهَ لَسَمِيعٌ عَلِيمٌ. إِذْ يَرِيهِمْ اللَّهُ فِي مَنَاسِكَ وَلَوْ أَرَاكَ كَثِيرًا لَفُشِلْتُمْ وَلَتَنْتَازِعْتُمْ فِي الْأَمْرِ وَلَكِنَّ اللَّهَ سَلَّمَ إِنَّهُ عَلَيْهِمْ بَذَاتُ الصُّدُورِ. وَإِذْ يَرِيهِمْ أَنِ اتَّهَمْتُمْ فِي أَعْيُنِكُمْ قَتِيلًا وَيَقْتُلُكُمْ فِي أَعْيُنِهِمْ لِيَقْضِيَ اللَّهُ أَمْرًا كَانَ مَفْعُولًا وَإِلَى اللَّهِ تَرْجِعُ الْأُمُورُ﴾ الأنفال/ 42-44.

(62) الزمخشري، الكشاف، 160/2.

(63) يوسف/ 9.

(64) الرحمن/ 27.

(65) الزمخشري، الكشاف، 305/2.

(66) ألفت محمد كمال عبدالعزيز، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، مرجع مذكور، ص 53.

(67) عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ص 254-253.

(68) نفسه، ص 250.

(69) انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة: خ. ي. ل. 930/2.

(70) يقول جابر عصفور: «هلّيس التخييل حسبهم، دسوى عملية إيهام تقوم على مضادة المتلقي، وتحاول أن تحرك قواه غير المأقولة وتثيرها، بحيث تجعلها تسيطر أو تضرب قواه المأقولة وتقلبها على أمرها. ومن هنا يدّعي المتلقي للشعر ويستجيب لمخيلاته، وليس بين هذه المكرة والنظر إلى الشعر باعتباره نوعاً من أنواع الألفسة المضادة أدنى فارق، وسواء عند الفلاسفة أن يقوم التخييل الشعري على أساس متلقي خالص فيصبح مضادة أو مفارقة، ذلك أن كلا الأساسين ينطلق من جذر واحد وينتهي إلى نتيجة واحدة». الصورة الفنية، ص 66.

- (71) ابن سينا، نقلاً عن الفت ميمد كمال، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص 123.
- (72) عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 253.
- (73) الزمخشري، الكشاف، 409/3.
- (74) ابن سينا، فن الشعر، ضمن أرسطو، في الشعر، مصدر مذكور، ص 161.
- (75) عصام قصبجي، نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم، دار القلم العربي، حلب، ط1، 1980، ص 89.
- (76) الزمخشري، الكشاف، 195/1.



ACTIVE

إدراك الجمال بين أهل
الفكر وعلماء البلاغة

ARCHIVE

يسري عبدالغني عبدالله

العناية بالجمال:

لا ينكر أي قارئ أن مفكري اليونان قد عتوا بالجمال عناية فائقة واهتموا بمعرفته اهتماماً عظيماً، وكان الجمال بجانب الخير والحق من أهم ما يشغل مفكرهم، وأنهم وصلوا إلى درجة عالية من البحث والدرس في هذا المجال من مجالات الفكر التي ثبت لهم فيها السبق والتقدم، وكان التفوق فيه ميزة من ميزاتهم، ومنحة منحها الله إياهم كما منح غيرهم من الأمم ميزات أخرى، فجمال في العرب البلاغة، وهي الصينيين الفنون، كما كان من فضل الله وعده أن قسم نعمه على خلقه.

البلاغة - أرقى مدنيات العرب:

يقول الرازي (رحمه الله): وكانت البلاغة من أشهر ما عرف به العرب في العلوم والفنون، حتى صارت من أرقى مدنياتهم، وأوسع معارفهم، فالحكمة الإلهية التي جعلت من قديم مدنية الفنون في أيدي الصينيين، ومدينة العلوم في رؤوس اليونانيين هي التي خصصت مدنية اللغات في السنة العرب^(١).

تفوق اليونان في هذا المجال من مجالات الفكر إن شئ معروف عند كل منصف، ولا يقلل ذلك من شأن أية أمة أخرى، وذلك لأن الله سبحانه وتعالى قد قسم المواهب، ووزع النعم بين الناس

جميعاً، واختص بفضلله الأمة العربية فجعلهم أبلغ الناس بياناً، وأفصحهم لساناً، كما وهب أهل اليونان الفكر المنتظم، فاليونان أصحاب فكر قديم يتسم بالوعي والدقة، ومن الموضوعات التي طال حديثهم عنها «الجمال».

النظر الجمالي عند اليونان:

وبالرغم مما هو معروف من أن الدجل اليوناني كان يولد فناناً (كما يقولون)، وأن ثقافته كانت تصل بمجال فكري واسع فيما يختص بالأشياء الجميلة، فإن ظهور النظر الجمالي جاء متأخراً، ويمكن للباحث أن يجعل أفلاطون نقطة البداية لأنه به حقاً تبدأ نظرية الجمال.

ونحن نعرف أن نظرية أفلاطون هي المثل جعلته يفترض وجود مثال خارجي للجمال، وتصبح الأشياء في حقيقتها جمالها شبيهة بالمثال، ويقترب هذا الشبه أو يبعد بمقدار ما فيها من جمال.

والعمل الفني نقل أو محاكاة لهذه الأشياء الشبيهة بمثال الجمال؛ فهو إذن شبيه بالشبيه، والجمال الذي يتمثل فيه يقل عنه في الأشياء، كما أن جمال هذه الأشياء بدورها أقل منه في المثال.

والجمال في المثال جمال مطلق، أما في الأشياء فهو نسبي، ويتضح ذلك من محاوره أفلاطون المسماة «هيباس»، حيث يرى أن الأشياء ليست جميلة جمالاً مطلقاً، وإنما تكون جميلة عندما تكون - كما يقول «هيباس» - في موضعها، وفيهجة عندما تكون في غير موضعها⁽²⁾.

أما أفلاطون والمدرسة الأفلاطونية الحديثة، فإن الجميل عندهم يشير إلى الواحد المطلق الخير الذي تصدر عنه الصورة المشعة ولا شك أنه من الواضح تأثر هذه النظرية بفلسفة أفلاطون في

الجمال، وإذا كان أفلاطون قد وحد بين الجمال والخير، فقد تأثر أفلاطون بذلك فقرر أن الجميل هو الخير، والخير عنده كامن خلف الجميل، وهو مصدره، ومبدؤه، كما هو مصدر كل شيء في مبدؤه، فالواحد المطلق خير قبل كل شيء، وهو جميل لأنه خير، فالخير هو المبدأ الأول الذي يصدر عنه الجمال.

الجماس بين الروح والحواس:

وإذا كان للجمال هذه الطبيعة، فإن الأداة لإدراكه هي الروح، أو الحواس فإنها لا تدرك سوى انعكاسات هي ظلال للجمال، وممرى لإبهاء للحقيقة، وهذه الأداة أن تهذب فيجب أن تصقل بالتفكير الراجي وبهياة الألم⁽³⁾.

وليس أفلاطون وحده الذي يتفق مع أفلاطون في مفهوم الجمال، فتنظيرية أرسطو هي الجمال تلتقي مع نظرية أفلاطون أيضاً... فمن الممكن الجمع بين أفلاطون وأرسطو في البحث الجمالي لأن نظريتهما في الجمال تشتركان في مبدئين:

الأول: أن الجمال في النظام والوحدة والتمدد.

والثاني: أن الجمال هو الخير.

ويؤكد «سانت توماس» هذه الصلة فيقول: إن الجمال والخير لا يمكن انفصالهما.

وإذا كان ارتباط الجمال بالخير قوياً إلى هذه الدرجة، فإن بعض المفكرين، ولاسيما سقراط ربط بين الجمال والنفع، والربط بين الجميل، والنافع معروف منذ قديم الزمان. «فاكرنوهان» يرى أن كل جميل طيب.

وهي محاولة «هيباس» يسأل سقراط: إذن فنحن متفقون على أن الجمال والمنفعة شيء واحد، فيجيب هيباس بالتأكيد⁽⁴⁾.

موجز لهذه الأفكار:

وإذا أردنا أن نوجز هذه المجموعة من الأفكار فإننا نجد ما يؤكد أن مصدر الجمال الحق هو الواحد المطلق الخير الذي تصدر عنه الصورة المشعة، وأنهم ربطوا بين الجميل والخير، وبين الجميل والنافع، وأن الأداة الجيدة لإدراك الجمال هي الروح، أما الحواس فإنها لا تدرك سوى انعكاسات هي ظلال للجمال، وأن هذه الأداة يجب أن تصقل بالتفكير الراجي.

هل تطرق رجال البلاغة لبحث هذه الأفكار؟

والسؤال الآن هل تطرق رجال البلاغة لبحث هذه الأفكار والنظر فيها، حتى نستطيع أن نقول: إن هناك مشاركة فعالة للكشف عن مفهوم الجمال ومصادره كل ما يتناوله الإنسان بعقله وروحه وأحاسيسه بين المفكرين والبلاغة؟

وهي محاولة للإجابة عن هذا السؤال فإننا نحاول أن نعرض وجهات نظر كل من الفريقين حول بعض النقاط التي تعد أساساً في مفهوم كل من الجمال والبلاغة.

ومن ذلك أننا وجدنا كثيراً من المفكرين من أمثال سقراط، وأفلاطون، وأرسطو، وأهلوطين، وسانت توماس قد ربطوا بين الجمال والنافع، أو الجمال والخير.

وهي الوقت نفسه فإننا نجد كثيراً من علماء البلاغة يؤكدون على الصلة الوثيقة بين مفهوم البلاغة، وبين الخير والنافع.

الخير والنافع عند «عمرو بن عبيد»:

ومن هؤلاء العالم الزاهد/ عمرو بن عبيد الذي سأله سائل: ما البلاغة؟ فأجابه: ما بلغ بك الجنة، وعذك بك عن النار، وما بصرك مواقع رشذك، وعواقب غيوك.

قال السائل: لي هذا أريد!

قال عمرو: فكأنك إنما تريد تغيير اللفظ في حسن إقحام؟

قال: نعم، قال عمرو: إنك إذا أردت تقرير حجة الله في قلوب المريدين بالالفاظ الحسنة في الأذان، المقبولة عند الأذهان، ورغبة في سرعة استجابتهم، ونفى الشواغل عن قلوبهم بالموعظة الحسنة على الكتاب والسنة كنت قد أوتيت فصل الخطاب، واستوجبت على الله جزيل الثواب⁽⁵⁾.

فنصير الخير والنفع - هنا - أساسيان عند عمرو بن عبيد في مفهوم البلاغة كما هما أساسيان في مفهوم الجمال عند المفكرين، لأنه لا نفع ولا خير أكثر للعامل مما ييلفه الجنة، ويمدله عن النار، ويبصره مواقع رشده في الدنيا وفي الآخرة.

كلام الله سبحانه هو أساس البلاغة:

وإذا كان أفلاطون قد توصل بنظريته في الجمال أن هناك مثال للجمال هو مصدر كل جمال، وهو الأصل فيه، وأن الأشياء تحرز منه، وتقال بقدر قربها منه، أو بعدها عنه.

وإذا كان الجميل عند المدرسة الأفلاطونية يشير إلى الوطن المطلق الخير الذي تصدر عنه الصور المشبعة بالجمال.

فإن جانباً كبيراً من جهود علماء البلاغة، واستنباط أسسها، والأصول التي تقوم عليها، إنما مصدره الأول، وأساسه المتين مستقى من كلام الله العزيز في القرآن الكريم، فكلامه سبحانه هو أساس البلاغة، ومصدرها الوثيق، وجمالها منبثق من جمال الأسلوب القرآني وروعته.

هإذا أضفنا إلى ذلك أن جانباً كبيراً من جهود علماء البلاغة موجه إلى إثبات وجود الله، وقدرته، وأنه سبحانه هو المتصف بكل

صفات الجمال والحلال، وأنه جل شأنه مصدر كل خير ونفع، وذلك من خلال تفسير كتاب الله المجيد، وسنة رسوله وصفوة خلقه صلى الله عليه وسلم.

كل صفات الكمال لله تعالى:

وإذا ما علمنا أن جماعة من البلغاء وهم المتكلمون كانت غايتهم المعظمى هو إثبات كل صفات الكمال لله، ورفع كل شبهة نقص عنه سبحانه وتعالى.

وأن البلغاء بعامة يدركون أن طريق الإيمان التام بذلك إنما هو العقل المنصف والروح الطيبة الطاهرة.

إذا علمنا ذلك - أدركنا وحدة الطريق والتشابه في الغاية، والاتفاق في الوسيلة المحققة لذلك، وأدركنا كذلك أن الفكر المنصف، والبلغ الأريب، كلاهما يبعث عن غاية عظمية، ومقصد محمود، فالبلغ الأريب الحق في نظر عمرو بن عبيد هو الذي يستطيع تقرير حجة الله في عقول المكلفين بالموعظة الحسنة المقتبسة من القرآن الكريم، وذلك هو النجاح التام الذي يورث صاحبه الثواب الجزيل من الله، وذلك خير ونفع لا شك فيه.

«الجاحظ» يربط بين البلاغة والنفع:

وليس عمرو بن عبيد وحده الذي يربط بين البلاغة والنفع، وأن طريق ذلك هو حب الله وفيض نعمائه، بل إن أحد مؤسسي البلاغة العربية، وهو الجاحظ يقول عن الكلام البليغ: وأحسن الكلام ما كان قليله يفتيك عن كثيره، ومعناه في ظاهر لفظه: وكأن الله عز وجل قد ألبسه من الجلالة، وغشاه من نور الحكمة على حسب نية صاحبه، وتقوى فائله، فإذا كان المعنى شريفاً، واللفظ بليفاً، وكان صحيح الطبع

بمبدأً عن الاستكراء، ومنزهاً عن الاختلال، مصوناً عن التكلف، صنع في القلوب صنيع الغيث في التربة الكريمة⁽⁶⁾.

فأحسن الكلام، والمثال العالي في البلاغة عند الجاحظ ما كان الله سبحانه قد ألبسه من روح الجلالة وغشاء من ثور الحكمة، وكلما كانت روح القائل نقية، نقية طاهرة، قريبة من المولى سبحانه، وكان المعنى شريفاً، نفع الله بهذا الكلام، وجعله يحيي ميت القلوب، وينبت فيها الخير، ويصنع فيها صنيع الغيث في التربة الكريمة.

ابن المعتز: المنفعة والكلام البليغ:

وهي نفس المعنى يقول «بشر بن المعتز» في صحيفته النقدية المعروفة: «وإنما مدار الشرف على الصواب وإحراز المنفعة»⁽⁷⁾. فقد اعتبر بشر المنفعة هدفاً أساسياً من أهداف الكلام البليغ، كما اعتبرها المفكرين هدفاً من أهداف الجمال.

تمام الكلام عند ابن وهب:

ويؤكد على ذات الفرض بنفسه الوضوح ابن وهب صاحب «البرهان في وجوه البيان»، بقوله: وأما التام من الكلام، ما اجتمعت فيه فضائل هذه الأقسام، فكان بليفاً صحيحاً، وجزلاً فصيحاً، وكمالاً صواباً، وحسناً حقاً، ونافعاً صديقاً⁽⁸⁾.

التفوق بإظهار الحق:

وإذا كان أفلاطون فيما نسب إليه قال: إن الجمال هو وضاعة الحق، فإننا نجد من البلقاء من جعل مهمتها الكشف عن الحق. فهذا عبد الله بن المقفع يقول: البلاغة كشف ما غمض من الحق⁽⁹⁾.

وتفهم المبدأ برده «كلثوم بن عمرو العتابي» في وصف اللسان الذي يفوق كل إنسان، إذ يقول: فإذا أردت اللسان الذي يفوق الألسنة، ويفوق كل خطيب فإظهار ما غمض من الحق⁽¹⁰⁾.

الفاروق رضي الله عنه يعلن الوضوح الفكري:

فإذا انتقلنا إلى مبدأ الوضوح الذي يعتبر شرطاً أساسياً في العمل الجميل عند مفكر كبير مثل «توماس الإكويني»، الذي يتطلب في الجميل ثلاثة أمور هي: التكامل أو الكمال والتناسب التام والوضوح⁽¹¹⁾.

فإننا نجد أن عمر بن الخطاب رضي الله عنه يثني على الشاعر زهير بن أبي سلمى «شاعر الحكمة والسلام»، ويجمله أشعر الشعراء في رواية ابن عباس رضي الله عنه، حيث قال له عمر: هل تروي لشاعر الشعراء؟ قلت: ومن هو؟ قال الذي يقول:

وأن حمداً يخلد الناس أخلدوا ولكن حمد الناس ليس بمغلدٍ

قلت: ذاك زهير، قال: فذاك شاعر الشعراء، قلت: ويم كان الشعراء؟ قال: لأنه كان لا يماض في الكلام، وكان يتجنب وحشي الشعر، ولم يمدح أحداً إلا بما فيه⁽¹²⁾. فتجنب المماضلة، ووحشي الكلام هو أصل الوضوح الذي امتدحه عمر بن الخطاب.

ابن المقفع يعذر من العي الأكبر:

وهي نفس المعنى يقول ابن المقفع ناصحاً للكتاب، وهو يخاطب واحد منهم، «وياك والتتبع لوحشي الكلام طمعاً في نيل البلاغة، فإن ذلك هو العي الأكبر».

وقال لآخر: «عليك بما سهل من الألفاظ السفلة، وقيل له: ما

البلاغة؟ فقال: هي التي إذا سمعها الجاهل ظن أنه يحس مثلها لسهولة ووضوحها⁽¹³⁾.

المتعة غاية من غايات الجمال:

وإذا كان الوضوح يعتبر قريناً للمتعة، ومدخلاً لها، وكانت المتعة غاية من غايات الجمال، كما يقال بذلك «التجريبيون» الذين يفهمون الجمال على أنه إحساس مرضي، أو كما يقال «ثلف» الذي يطلق لفظ الجميل على الممتع، والقيح على غير الممتع⁽¹⁴⁾. فإننا نجد لدينا زيادة على ما تقدم من حكم الفاروق عمر بن الخطاب، ومن نصائح ابن المقفع، التي تهدف إلى الوضوح والإمتاع والإحساس المرضي، كما يقول الباحثون عن الجمال، نجد بليفاً ناقداً مثل الأمدي الذي يحرص على أن يكون الشعر الجميل ممتعاً.

الإمتاع الشعري عند الأمدي:

ففي كتابه: «الموازنة بين أبي تمام والبحتري»، للحسن بن بشر الأمدي، يقول: وليس الشعر عند أهل العلم به، إلا حسن الثاني، وقرب المأخذ، واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد في مثله، وأن تكون الاستعارة والتمثيلات لا تفتق بما استعيرت له، وغير منافرة لمعناه، فإن الكلام لا يكتسب البهاء والرونق إلا إذا كان بهذا الوصف⁽¹⁵⁾.

الرماني - ووصول المعنى إلى القلب:

فليس وراء حشد كل هذه الشروط إلا الحرص على الوضوح والإمتاع، ومن التمرينات الواضحة في تحقيق هذين المطلبين قول

الرماني في رسالته «النكت في إعجاز القرآن»: «البلاغة إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ»⁽¹⁶⁾.

ومن البدهي أن المعاني لا تصل إلى القلب إلا إذا كانت واضحة ممتعة، ومع ذلك فالرماني يؤكد على أن تكون في أحسن صورة من اللفظ ليجمع بذلك بين جمال اللفظ، وجمال المعنى، أو متعة النفس، ومتعة الحس.

أبو هلال العسكري - بين جمال اللفظ ومتعة الحس:

والذي يحدثنا عن ذلك حديثاً واضحاً هو أبو هلال العسكري صاحب «الصناعتين» الذي يقول: البلاغة كل ما تبلغ به المعنى لقلب السامع فتتمكته في نفسه كتمكته في نفسك مع صورة مقبولة، ومعرض حسن. والمعاني لن تبلغ قلب السامع وتتمكّن فيه ما لم تكن واضحة ممتعة، ومما يزيدها وضوحاً أن تكون في صورة مقبولة، ومعرض حسن.

ويبين لنا أبو هلال الطريقة التي يمكن بها تحقيق هذه الأهداف في حديثه عن الكلام التام، إذ يقول: إن من الأمور التي ترفع قيمة الكلام حتى يبلغ من الجودة ما أودعه فيه صاحبه من حسن التأليف، وبراعة التركيب، وما شحنه به من الإيجاز البديع، والاختصار اللطيف، وضمنه من الحلاوة، وجلله من رونق الطلاوة مع سهولة كلمته وجزالتها وعذوبتها وسلاستها، مع كمال معانيه، وصفاء الفاظه⁽¹⁷⁾.

مراعاة الوحدة في النظام:

أما مراعاة الوحدة والنظام في الجميل، واعتبارهما مصدرين أساسيين فيه كما يفهم من تعريف «أوغسطين» للجمال عموماً: بأنه الوحدة، وجمال الجسم، بأنه توافق الأجزاء مع جمال الألوان⁽¹⁸⁾.

وعبارة «أوغسطين» هذه في تعريف جمال الجسم (الشكل) بأنه توافق الأجزاء مع جمال اللون، يذكرنا بما ذكره اللغويون في مفهوم الجمال من أن الملاحظة تعم الحسن، وأن الجمال يلاحظ فيه صورة الأعضاء، وأن الحسن يلاحظ فيه جمال اللون، فكان مفهوم «أوغسطين» عن الجمال يطابق مفهوم اللغويين عن الملاحظة، وحسبك به من اتفاق يوحد بين وجهة نظر الفريقين، فريق أهل الفكر، وفريق أهل البلاغة.

بين «سانت توماس» و«المفضل الضبي»:

ثم يأتي «سانت توماس»، فيطلب في الجمال أمور ثلاثة هي: التكامل أو الكمال، والتناسب التام والوضوح، وكل هذه العناصر نه عليها رجال البلاغة، فهذا هو **المفضل الضبي**، ويُسال عن الإيجاز، فيقول: «حذف الفضول، وتقريب الفصول».

أليس في حذف فضول الموضوع وحده، وفي تقريب فضوله توافق للأجزاء، وفي الجمع بين هذين المبدأين مراعاة للنظام؟¹⁹

اتفاق واضح بين «توماس»، وابن وهب:

ومن التوافق الفكري الجيد أن نجد من بين البلغاء من يورد بعض عناصر الجمال عند أهل الفكر في مفهوم البلاغة، ومن هؤلاء ابن وهب صاحب كتاب «البرهان» الذي يقول عن البلاغة: وحدها عندنا القول المحيط بالمعنى المقصود مع اختيار الكلام، وحسن النظام⁽¹⁹⁾.

وابن وهب هذا، و«سانت توماس» اتفقا اتفاقاً واضحاً في بعض النقاط، فنجد التكامل أو الكمال يؤدي المعنى المفاد من القول المحيط بالمعنى، في تعريف ابن وهب صاحب «البرهان» وكذلك نجد التناسب

مفهوماً من حسن النظام، وتجد الوضوح عند «توماس» يقابله فصاحة لكلام عند ابن وهب.

الجمال لا يقوم إلا على الصدق:

ومن النقاط المشتركة بين أهل الفكر والبلغاء، والداخلية عند كثير منهم في مفهوم الجمال، وبلاغة الكلام، الصدق.

فبينما نجد مفكراً مثل «شالر» يعتبر أن الجمال لا يقوم إلا على الصدق، ويحاول أن يستبعد كلمة «الجمال» من ميدان الفن، ويقترح أن نستبدل بها كلمة الصدق في أكمل معانيها، فإننا نجد أن هذا المبدأ أساسي في جمال القول يعبر عنه النقاد بقولهم: إن خير الشعر أصدقه، ونراه معلناً في قول الشاعر:

وإن أشعر بيت أنت فائله بيت يقال إذ أنشدته صدقاً

وقد أسس لهذا المبدأ الفاروق عمر بن الخطاب رضي الله عنه عندما جعل أساساً لتفضيل زهير على غيره من الشعراء في قوله: «إنه لا يمدح الرجل إلا بما فيه».

التعبير الناجح:

ومن النقاط البارزة التي تلتقي عندها ويشترك فيها كل من الفكر والبلاغة، النظر إلى كل منهما على أنه التعبير الناجح. فهذا «كروتشه» يعرف الجمال بأنه التعبير، أو التعبير الناجح، لأن التعبير عندما لا يكون ناجحاً فإنه لا يكون تعبيراً⁽²⁰⁾.

وتلك هي البلاغة بعينها كما نفهمها من معاجم اللغة، لأنها بمعنى تبليغ المعنى، وتوصيله إلى الآخرين في بيان حسن، قد نص على ذلك الرمانى، وأبو هلال العسكري في تعريفهما للبلاغة.

أساس وجود البلاغة عند عبدالقاهر:

والحق أن كثيراً من المعاني التي اشتد حرص المفكرين على اعتبارها عناصر أساسية في مفهوم الجمال مثل: الوضوح، الوحدة، تحريك القلب، والإمتاع، وأمثال ذلك، يجعلها عبدالقاهر الجرجاني في كتابه «دلائل الإعجاز» أساساً في وجود البلاغة.

يقرر عبدالقاهر أنه من المعلوم أنه لا معنى لهذه العبارات: البلاغة، والفصاحة، والبراعة، والبيان، وسائر ما يجري مجراها مما يفرد فيه اللفظ بالنعته والصفة، وينسب فيه الفضل والمزية إليه دون المعنى، غير وصف الكلام بحسن الدلالة وتماها فيهما له كانت دلالة، ثم تبرجها في صورة هي أبهى وأزین، وأنقى وأعجب، وأح بأن تستولى على هوى النفس، وتقال الحظ الأوفر من ميل القلوب، وأولى بأن تطلب لسان الحامد، وتطيل رغم الحاسد، ولا جهة لاستعمال هذه الخصال غير أن يؤتى المعنى من الجهة التي هي أصح لتأديته، وتفتار له اللفظ الذي هو أخص به، واكشف عنه، وأتم له، وأحرى بأن يكسبه نبلاً، ويظهر فيه مزية⁽¹⁶⁾. فكلام شيفنا عبدالقاهر هذا قد احتوى على كثير من الأسس البلاغية، والعناصر الجمالية.

انظر ممي قوله: حسن الدلالة، وتماها، ثم تبرجها في صورة هي أبهى وأزین وأنقى وأعجب وأحق بأن تستولى على هوى النفوس، وتقال الحظ الأوفر من ميل القلوب، لن تجد أروع من ذلك في تصوير الجمال والتعبير عن تأثيره⁽²²⁾.

خاتمة الكلام:

والى هنا فإننا نجد أن هناك نقاطاً كثيرة تم فيها الالتقاء والاتفاق بين مضمون الجمال ومفهوم البلاغة إلى الحد الذي يجعلنا نعتقد أن هناك ترابطاً وثيقاً بين الجمال والبلاغة، بحيث لا توجد

البلاغة إلا حيث يوجد الجمال، وما خلا من الجمال فإطلاق البلاغة عليه محال.

الهوامش

- (1) مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، ص 217.
- (2) عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ط الأولى، ص 35.
- (3) عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ط الأولى، ص 40.
- (4) عز الدين إسماعيل، المرجع السابق، ص 88، 91.
- (5) الجاحظ، البيان والتبيين، 114/1، والحصري الشيرازي، رهر الآداب، ط الأولى، 94/1.
- (6) الجاحظ، البيان والتبيين، 97/1، 98.
- (7) الجاحظ، المرجع السابق، 135/1، وأبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 134.
- (8) ابن وهب، البرهان في وجوه البيان، بتحقيق حفي شريف، ص 246، وما بعدها.
- (9) الجاحظ، البيان والتبيين، ص 90/1.
- (10) الجاحظ، المرجع السابق، 90/1، و157/1.
- (11) عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ط الأولى، ص 47.
- (12) طه إبراهيم، تاريخ النقد العربي، الفصل الأول بتصريف كبير من جانبنا.
- (13) الجاحظ، البيان والتبيين، 91/1 وما بعدها.
- (14) عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ط الأولى، ص 50، 51.
- (15) الأمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تحقيق محمود توفيق، طبعة سنة 1944م، ص 391 وما بعدها.

- (16) الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل، ص 75.
(17) أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 11.
(18) عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ط أولى، ص 47.
(19) ابن وهب، البرهان في وجوه البيان، بتحقيق حفي شرفه، ص 129.
(20) عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ط أولى، ص 130.
(21) بسهوني عرفة رضوان، الجمال بين الفلاسفة والبلغاء، ص 14، وما بعدها.



إعجاز الإعجاز



فتحي فارس

1) مقدمة:

1-1 هي بلاغة الكلام:

بلاغة الكلام عند العرب بلاغتان: بلاغة الأدب الجاد الموجة وبلاغة الأدب الهازل الممتع وبهما كانت أدبية الأدب عند العرب منشوراً ومنظوماً؛ وتقوم بلاغة أدب الهزل على الإدهاش والتعجب ذلك أن الغرابة أم الإعجاب فإذا كان مقصد الكاتب تحقيق الإمتاع والإبداع سعى إلى الخروج عن مألوف الناس في إنتاج الخطاب وحاول كسر المادة لذلك اهتم أدباء الهزل بالنكت والمدح والنوادر وتسقطوا أخبار الظرف والظرفاء والخلق والخلفاء والسفهاء والسفهاء.

هي المقابل تهض بلاغة الجد على التأديب والتهذيب ذلك أن «الإفهام (إنما يكون) بوضوح المقصد».

فإذا كان مقصد الكاتب تعليم الناس وتهذيب النفوس وتربية العقول ركب إلى غايته مطية موصلة فكان أن حفل تراثنا الأدبي بالنصوص الجادة من خطب وأشعار ومواظد وأخبار وقصص وأسمار وغيرها من أدب الاعتبار والامثال من الحكم والأمثال.

وتشترك نصوص الأدب الجاد في كونها «احتفالية»⁽¹⁾ فلكل جنس شكله الاحتفالي الذي يمثل سياق إنتاجه والمؤسسة التي ترعاه فللخطبة مراسم ولإنشاد الشعر مجالس وللقصص الوعظي حلقات...

وإذا كانت النصوص تشترك في أن الغاية التي يجري إليها

القائل والمسامع [فيها] إنما هو «الفهم والإفهام»، فإن الأمثال تختص دون هذه الأجناس الجادة بكونها منتشرة في الطريق تلو كها السن الخاصة والعامة... لا تحفل بالمحافل والمجالس، فيها من ثمرات التجارب والخبرات ما يؤهلها لتكون «ضالة المؤمن يطلبها حيث تدرك» فهي تجري في مختلف الفضاءات.

وإن الأمثال بوصفها ذلك لتطرح على متقبلها جملة من القضايا التي تتصل بمصادرها وصناعتها وأبعادها إذ يتساءل المرء أمام هذه المدونة الضخمة من الأمثال العربية:

1 - لماذا عني العرب بالأمثال؟

2 - وكيف وقع جمعها وتكوينها؟

3 - وما هي الرؤية التي تقدمها للعالم والوجود؟

أسئلة عدة تجعلنا مباشرة في مواجهة التراث المثلي ومقولاته والثقافة العربية الإسلامية التي أنتجته وتدفع باتجاه معالجة المتن المثلي «corpus proverbial» لهه يصف بيمض الأجوية.

1-2 في المدونة:

تشع المدونة المثلية التي أنتجها الأدب العربي لعدة تأليف منها:

- المفضل الضبي (ت 180هـ): أمثال العرب.
- المفضل بن سلمة (ت 291هـ): الفاخر في الأمثال.
- حمزة بن الحسين الأصفهاني (ت 351هـ): الدرر الفاخرة في الأمثال المسائرة.
- أبو الهلال العسكري (ت 395هـ): جمهرة الأمثال.

ويمثل مجمع «الأمثال» للميداني مجهوداً هاماً في عملية تجميع الأمثال، فهو من أكمل هذه المتون المثلية بوصفه اشتغل على النصوص

المتلثة السابقة له مثل كتب الأصمعي وأبي عبيدة وأبي عبيد والمفضل بن سلمة والمفضل بن محمد وعطاء بن مصعب وأضاف إليها مما سمعه أو حفظه ويزداد هذا المؤلف قيمة إذا علمنا أن الرجل قد صنف «كتاباً جامعاً في الأمثال الجاهلية والإسلامية مشتملاً على غثها وسمينها»⁽²⁾ فهو بهذه الميزة يمكن الدراسة من مادة واسعة جامعة تمتد على مدة زمنية طويلة تؤهلها لتكون صورة صادقة عن المجتمع الذي أنتجها والفكر الذي صاغها وتفرض نفسها على كل دراسة للأمثال شأن هذه الدراسة.

«ومجمع الأمثال» هو كتاب ألفه أحمد بن محمد بن أحمد النهمسابوري الميداني المتوفي سنة 518هـ وهو أديب وشاعر جمع العلم بالنحو والأدب وقد ألف الكتاب فيما يشير إليه في المقدمة بطلب من الممهد «أبي علي محمد بن أرسلان» (من أعيان السلاجقة)، فكان أن جمع ما يروى على ستة آلاف مثل رتبها على حروف المعجم ووزع مادتها على أبواب هي بمدد حروف الهجاء (28 باباً). وأضاف إليها باباً خاصاً بأسماء الأيام وأوقف الباب الثلاثين على «كلام الرسول وصعبه».

1-3 في المثل:

يحتج الميداني لأهمية المثل وفصاحته بالإحالة على حضور الأمثال في قول الرسول صلى الله عليه وسلم «إن كلام نبيه محمد وهو أفصح العرب لساناً وأكملهم ديناً وأرجحهم في بيان القول ميزاناً، لم يخل في إيراد وإصداره وتسمييره وإنذاره من مثل يحوز قصب السبق في حلبة الإيجاز ويمتولي على أمد الحسن في صنعة الإعجاز»⁽³⁾.

يختزل الميداني في الشاهد السابق بلاغة المثل فيما يمكن أن نسميه بـ «إعجاز الإيجاز»، فالمثل قد أوجز حتى أعجز وتمسند هذه

الخصيصة للمثل قوتين: قوته الجمالية (أدبيته) وقوته الخطابية (حجاجيته)؛ فأدبية المثل في نظر الميداني معقودة بالإيجاز المعجز وكذلك الحال في إقناعيته فهي متوقفة على هذه الطاقة الإيجازية التي تتوفر في النصوص الأخرى. تدفعنا هذه الثنائية إلى تدبر أمر المثل من زاوية صناعته لفرى أثر الإيجاز في بنيته ثم من زاوية حجاجيته لنقف على أهمية الإيجاز بوصفه طاقة حجاجية وقوة إقناعية.

11) صناعة المثل أو إعجاز الإيجاز:

تقوم صناعة المثل على جملة من الخصائص الشفوية والكتابية:

1-2 صناعة المثل مشافهة.

1-1-1 الإيجاز:

ركز دارسو المثل على مقوم أساسي في صناعة المثل هو الإيجاز فقد جعله «النظام» أول الأربعة المميزة للمثل إذ قال «يجتمع في المثل أربعة لا تجتمع في غيره من الكلام: إيجاز اللفظ وإصابة المعنى وحسن التشبيه وجودة الكتابة فهو نهاية البلاغة»⁽⁴⁾، وقد ذهب الميداني المذهب نفسه في الشاهد الذي سقتناه في حديثنا في المثل وكذلك فعل ابن المقفع إذ قال: «إذا جعلت الكلام مثلاً كان أوضح للمنطق وأنف للسمع وأوسع لشعوب الحديث»⁽⁵⁾. فبين أن للمثل قوة الإقناع (أوضح للمنطق) وأن له «إيقاعاً» ييسر حفظه وتناقله (أنف للسمع) وأنه قابل للقراءة والتأويل فهو «أوسع لشعوب الحديث» ولحمل في كلام الزمخشري حول المثل ما يقوي هذا المذهب: «إن الأمثال أوجزت اللفظ فأشبهت المعنى وقصرت العبارة فأطالت المفزى ولوّحت فأغرقت في التصريح وكثت فأغنت عن الإفصاح»⁽⁶⁾.

وتلتقي الجماعة في أن الإيجاز خصلة في اللفظ دون المعنى أي هو أداء المعنى في أقل قدر ممكن من الكلام لكنه لا يعني البتة الاقتصاد في الكلام على حساب المعنى لذلك جمع «النظام» بين «الإيجاز في اللفظ وإصابة المعنى» تأكيداً على أهمية المحتوى في المثل ذلك أن المثل يضرب للتعليم والتهذيب وفي النصوص التعليمية يعنى المحتوى التعليمي قيمة أساسية عليها تتعقد بنية النص وعلى ذلك أكد الزمخشري إذ جعل «الإيجاز في اللفظ» «إشباعاً للمعنى». وقد جاءت الأحكام النقدية حول المثل مستندة إلى نظرية المطابقة بين اللفظ والمعنى والمناسبة بين المقام والمقال والمواضع بين حسن العبارة ودقة الإشارة؛ فإذا سمعت الجاحظ يلخص رأيه في أجود الكلام بكونه مما كان قليله يفنيك عن كثيره ومعناه في ظاهر لفظه فإذا كان المعنى شريفاً واللفظ بليفاً وكان صحيح الطبع بعيداً عن الاستكراه ومنزهاً عن الاختلال مصوناً من التكلف صنع في القلب صنيع الفهت في التربة الكريمة»⁽⁷⁾.

إذا سمعت مثل هذا، أمكنك أن تفهم هذه المواقف من المثل وأن تدرك مصدرها فتتزلزلها منزلتها من علوم البيان عامة وموقعها من تظهير الجاحظ خاصة.

إن هذه النظرية تربط نفاذ الخطاب إلى «قلب» المخاطب بأسلوب الأداء وهي تشترط أن يكون الكلام:

- موجزاً (ما كان قليله يفنيك عن كثيره).
- واضحاً (معناه في ظاهر لفظه).
- ذا معنى شريف (بعيداً عن الاستكراه).
- صحيح الطبع (مصوناً من التكلف).
- سليم اللفظ (منزهاً عن الاختلال).

وإذا كان «المثل» يروم التفاضل إلى النفوس فلا بد أن يلتزم هذه الشروط كي يصنع فيها مما يصنع الفيت في التربة الكريمة».

إذا كانت هذه الآراء ترجع قيمة المثل إلى ما فيه من إيجاز فهيكون هذا الإيجاز مزية بالقائل أم هو مزية بالقول تقتضيها طبيعة المثل؟

لهن الإيجاز مجرد أسلوب إذا شاء القائل التزمه وإن أراد خالفه، ذلك أن المثل وسيره (المثل السائر) معقودان بتحقيق شرط الإيجاز وهو ما أكده ابن المقفع إذ قال: «إذا جعلت الكلام مثلاً كان... أنف للسمع، وآف للأذن فهيكون انتشاره وقوة إقناعه».

2-1-2 التنعيم:

ثمة شرط مصاحب للإيجاز يجعل المثل سريع الالتصاق بالأسماع وهو عامل التنعيم وهذا المامل أهمله القدامى رغم أهميته، فلم يركزوا عليه بوصفه سمة تمييزية للمثل.

وقد انتبه المحدثون إلى قيمة التنعيم في بناء المثل وجعلوا منه عن وصي خصيصة أخرى تميز المثل؛ واعتبروا «الإيقاع مظهراً من مظاهر صناعة التركيب وثراء الدوال النصية»⁽⁸⁾.

وإن صح ذلك فإن تنعيم المثل لا يتوقف عن كونه «مظهر صناعة»⁽⁹⁾ وإنما بالأساس يأتي استجابة لطبيعة المثل الشفوية ووعياً بأن توقع المثل يجعله أوقع في الأذن والصق بالذاكرة؛ فالتنعيم كالإيجاز شرط تداولي في المثل وليس مجرد مظهر جمالي.

إلى هذين الشرطين (الإيجاز والتنعيم) ينضاف ثالث يتعلق بالتلميح والإيحاء وهو على صلة متينة بالإيجاز ذلك أن الاقتصاد في العبارة يجعل مدلولها إيحاء يعبر عنه ابن الأثير في «المثل السائر» في

أدب الكتاب والشاعر» بقوله: «لما كلنت الأمثال كالرموز والإشارات التي تلوح بها على المعاني تلويحاً صارت من أوجز الكلام وأكثره اختصاراً. غير أننا نستدرك على كل ذلك بأن «الكناية» و«الإيهاء» و«التلميح» هي المثل ليست عميقة بعيدة حتى تنقض المبدأ التعليمي الذي عليه تأمسن المثل، بل إن الأمثال تجري في مستويات مختلفة من أعمال الكلام كما يحددها جون لوي أوستين J. L. Austin حين يقترح توزيعاً ثلاثياً للأعمال اللفوية *Actes de parole*.

- عمل تلفظي *locutoire* فيه يجمع المتكلم أصوات ويقرن تركيباً المفاهيم التي يؤديها (إخباري).
- عمل إنشائي *illocutoire* يمثل وسيلة للتأثير في المستقبل ويمكن أن تنصدها أعمال يسميها أوستين أدائية *Performatif* فملفوظ مثل «أعدك» يعني أن المتلفظ **ينجز فعل «الوعد»** في الآن ذاته الذي يتلفظ فيه الجملة ففعل الوعد ليس متحققاً قبل النطق بـ «أعدك» بل إن المتكلم يحدث بالتلفظ عملاً هو «الوعد».
- عمل إيهائي *Perlocutoire* له أهداف تتجاوز المستوى اللفوي *objectifs extra - linguistiques* والتي يمكن ألا يفهمها المخاطب (أن تسأل شخصاً عن وضعيته الصحية أمام جمهور قصد إحراجة) وقد ذهب قريس H. P. Grice 1979 إلى أن الخطاب الإنشائي درجات فصّلها رولي E. Roulet 1980 فجعلها أربعة أضرب:
- صريح: «افتح النافذة».
- ضمني اتفاقي *conventionnel*: «إني مضطر إلى دعوتك إلى فتح النافذة».
- ضمني تخاطبي *conversationnel*: «هل لك أن تفتح النافذة من فضلك».
- درجة صفر *Zéro*: «إن الحر شديد».

3-1-2 التمثيل:

تركز هئة أخرى من نقاد المثل على أن جوهر التمثيل وهي تصير في ذلك عن معنى الأصل فالمثل والمثل والمثال من المماثلة والمطابقة.

فهذا «مثل» هذا صنوه وفي ذلك قال المبرد: «المثل المأخوذ من المثال: وهو قول سائر شبيه حال الثاني بالأول والأصل في الشبيه»⁽¹⁰⁾ وتبدو المماثلة حسب المبرد هي العامل الفاعل في إنتاج المفرد من المثل، ذلك أن قياس الثاني على الأول يبين دافع ضرب المثل.

وأطار قياس الثاني على الأول للمشابهة القائمة بينهما يحضن أيضاً حد ابن السكيت للمثل إذ يقول: «المثل لفظ يخالف لفظ المضروب له ويوافق معناه معنى ذلك اللفظ شبهوه بالمثل الذي يعمل عليه غيره» وفي المقولتين اعتراف بوجودين للمثل يصوغه «التهانوي» في «كشف مصطلحات الفنون» في ثنائية «المورد والمضروب» التي تنتهي إلى خلاصة أو مفرد يسميه «ابن الأثير» المخلص»⁽¹¹⁾.

وفيما يلي جدول في هذه الثنائيات ووجوه تعلق طرفيها:

المعلم	الطرف 1	الملافة	الطرف 2
المبرد	- أول	مشابهة	ثان
ابن السكيت	- مثال	مماثلة	(سنخته) ما يعمل عليه
التهانوي	- مورد	مشابهة	مضروب

وهذا الاعتراف المتعدد بحضور الثنائية، يكشف عن بنية المثل المتضمنة لثنائية ملازمة هي شاهد/ غائب وهي ثنائية رجعية حيث يقاس الثاني على الأول والنسخة على الأصل والمضروب على المورد وهو في الآن نفسه اعتراف بانباء المثل على قصصية واضحة هي «التعليم» ذلك أن مشابهة حال «ب» بحال «أ» نابعة من غائبة ثابتة مبنية على الاعتبار وهي ذلك قال المهداني: «صار المثل اسماً مصرحاً لهذا الذي

يضرب ثم يرد إلى أصله الذي كان له من الصفة⁽¹²⁾ فاشتراك الحالين هي «الصفة» هو الذي يجعل القياس ممكناً.

وإذا تأملنا ثنائية المورد والمضرب وجئناهما تتضمن إشكالاً بهم حقيقة المثل، أيكون المثل المورد أم المضرب؟ أويكون مثلاً إذا توفر المورد ولم يضرب وهل يكون مثلاً دون مورد؟ بل ما طبيعة المثل أهو واقعة أم ملفوظة؟

2-1-4 المورد:

المورد هي «اللسان»: «المعين» والمصدر، وانطلاقاً من ذلك يكون مورد المثل مأثماً أي الواقعة المادية التي تمثل مستوى التجربة من المثل وهذه الواقعة ترتقي إلى مستوى «المثل» (الحقيقة العامة/ القانون الإنساني العام) لنموذجيتها فمجازاة سنّار على الخير بالشر وعلى الإتيان والإبداع بالقتل هي فعلة نموذجية نموذجية لأنها نقض المتوقع:

← نموذجية لأنها صدرت عن ذات يفترض فيها الحكمة (الملك).

← نموذجية لأنها صدرت هي ذات مبدعة (سنّار).

ونموذجيتها هي التي رشّعت «الواقعة» لتصبح مثلاً سائراً يضرب لكل من يجازي يجازى بنقض الفعل.

ولك أن تتأمل مثلاً «كالكبش يحمل شفرة وزناد» الذي أورده الميداني في الجزء الثاني من كتابه فالواقعة ارتقت إلى مصاف الأمثال بنموذجية ما آثاه عمرو بن هند ملك الحيرة من بطش بالناس وقهر لهم وأصل المثل: «أن كسرى بن قباذ ملك عمرو بن هند ملك الحيرة وما تلا ملك فارس من أرض العرب فكان شديد السلطان والبطش وكانت العرب تسميه «مضرط الحجارة» فبلغ من ضيقه الناس وقهره لهم واقتداره في نفسه عليهم أن سنة اشتدت على الناس حتى بلغت

بهم كل مبلغ من الجهد والشدة. فعمد إلى كبش فسمّنه حتى إذا امتلأ سمناً علّق في عنقه شفرة وزناداً ثم سرحه في الناس لينظر هل يجترئ أحد على ذبحه»⁽¹³⁾.

2-1-5 المضرب:

هو استعادة الواقعة من خلال ملفوظ «المثل»: فنذكر المثل استدعى مطابقة واقعة جديدة للواقعة الماضية التي أنتجت ملفوظ المثل. فاسترجعنا لأحداث المثل التي ذكرها المهداني في مثل «الكبش» ضرب له في زمن آخر غير الزمن الذي أنتجه. كل استعادة من هذه الاستعدادات تمثل ضرباً للمثل ينفذ عنه الفبار ويخرجه من الذاكرة الجماعية إلى حيز الاستعمال الذي فيه حياته. ولا ينفك المهداني بتكراراً بسياقات ضرب المثل في كل مثل يورده في كتابه، على نحو ما يرد في مطلع مثل «الكبش يحمل شفرة وزناداً»، إذ يقول: «يضرب لمن يتعرض للهلاك» ص 24.

لكن ماذا يكون المثل والحال هذه: أهو المورد أم المضرب أم الملفوظ ENONCE

المثل بوصفه خطاباً لا يكون إلا كلاماً (ملفوظاً)، وهو بوصفه عملاً لفظياً يتجاوز الملفوظ إلى عملية التلفظ ENONCIATION فيكون تلفظاً وليس مجرد ملفوظ ENONCÉ على النحو الذي ينسب إليه «ابن السكيت»، إذ يقول: «المثل لفظ يخالف لفظ المضروب له» ونحن نعتقد أن هذا التمييز الذي نقيمه بين الملفوظ والتلفظ واجب من زاوية أن اعتبار المثل «ملفوظاً» يفقده طاقته الحجاجية ويفرغه من قوة السياق التي تشرع عملية ضربه ذاتها.

المثل ملفوظاً هو Produit و المثل تلفظاً هو إنتاج Production أي هو عملية ذهنية/ لفظية متكاملة تتمثل في معاينة «واقعة» وتحليلها، ومقارنتها، والحكم عليها، وتقويمها، ثم إصدار الحكم في قالب مثلي يشي بهذه العملية المعقدة.

ولنوضح وجوه التمايز بين هذه المفاهيم نمثل لها مستغلين المثل المذكور أعلاه نقصد المثل «الكبش يحمل شفرة وزناداً».

- المثل بوصفه ملفوظاً ينحصر فيما يتلفظ به المتكلم حين يسترجع مثلاً من الأمثال وهو في مثلنا «الكبش يحمل شفرة وزناداً» وأنت ترى أن هذا الملفوظ ما هو إلا المنتج النهائي لعملية إنتاج المثل.

- المثل بوصفه عملاً لغوياً اجتماعياً يجمع بين:

◆ المورد (الحادثة التي تحولت إلى مثل) وهو الأصل الوقائعي الذي جعل العرب يرتقون بحادثة الكبش فيسيرونها مثلاً. والمورد في نص المهداني: «... وأصله أن كسرى بن قباد ملك عمرو بن هند ملك الحيرة وما تلا ملك فارس من أرض العرب فكان شديد السلطان والبطش وكانت العرب تسميه «مضرط الحجارة» فبلغ من ضبطه الناس وفهرهم لهم واقتداره في نفسه عليهم أن سنة اشتدت على الناس حتى بلغت بهم كل مبلغ من الجهد والشدة. فعمد إلى كبش فسمّته حتى إذا امتلأ سمناً علّق في عنقه شفرة وزناداً ثم سرحه في الناس لينظر هل يجترئ أحد على ذبحه! فلم يتعرض له أحد حتى مر ببني يشكر فقال رجل منهم يقال له علباء بن أرقام الهشكري ما أراني إلا أخذ هذا الكبش فأكله، فلامه أصحابه. فأبى إلا ذبحه، فنكروا ذلك لشيخ لهم، فقال «إنك كائن لا تعدم الضار ولكن تعدم النافع». فأرسلها مثلاً.

ولما كثرت اللاتمة قال: «فإني أذبحه ثم أتى الملك فواضع يدي بين يده ومعترف له بذنبي، فإن عفا عني فأهل ذلك هو، وإن كانت منه عقوبة كانت بي دونكم. فذبحه، وأكله. ثم أتى الملك عمرو بن هند فقال له: «أبيت اللعن وأسعدك صباحك يا خير الملوك، إني أذنبت ذنباً عظيماً إليك وعفوك أعظم منه»، قال: «وما ذنبك؟ قال: «إنك بلوتنا بكبش سرحته ونحن مجهدون فأكلته»، قال: «ووضعنت؟ قال: «نعم»، قال:

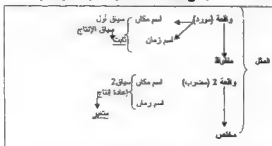
«إذا أقتلك»، قال: «عليك سين حكمه». فأرسلها مثلاً، ثم انشده قصيدة هي تلك الخطة. فخلّى عنه، فجعلت العرب ذلك الكيش مثلاً.

◆ الملقوظ: ويتمثل في الصياغة اللفوية الموجزة المنقمة لحادثة الكيش على النحو الذي يسهل حفظ المثل واستدعاؤه كلما تطابقت الأحوال وهو في هذا المثل: «كالكيش يحمل شفرة وزناداً».

◆ المضرب: وهو السياق الجديد (أو السياقات) التي يستدعى فيها ذلك الكلام لتشابه أو تماثل بين سياق إنتاج المثل وسياق جديد يمشيه المستعيد للمثل وهو ما يتضح في نص مثل الكيش في المقام الذي يحدده المبدائي لعملية استعادة المثل: «يضرب لمن يتعرض للهلاك»⁽¹⁴⁾.

لا شك أنك لاحظت الفرق الكبير بين فهمين للمثل متباينين؛ واحد يوسع في المفهوم ممتبراً **حقيقته** اللفوية وغير اللفوية والآخر يضيق على المفهوم حتى ينكمش إلى ما هو من الكلام لا يتعداه وحصر المثل في المستوى اللفظي استقصاء منه وتهوين من أهميته. لذلك يتأكد مما سبق أن ثراء المثل تجربة لهم في «اللفظ» يدور على اللسان، وإنما في السياق يتحرك في ذهن فيشر ما هجع في ذاكرة المنتج والمتقبل من الدلالات المخزنة.

ولعل الرسم التالي يوضح ما تنطوي عليه بنية المثل من تعقيد يحيط بكل عملية الإنتاج ولا يقتصر على الملقوظ من المثل:



ويجهلنا الرسم البياني السابق إلى أن المثل في حقيقة أمره
جامع للمورد والمفوق والمضروب:



وإذا كان هذا حال المثل والعلاقة بين أركانه، فإن القول بالمماثلة (مماثلة حال «ب» بحال «أ») قول يمكنك عما بين الحالين من الاختلاف وينطق فقط بما هو مشترك بينهما. ورغم الالتباس الذي هي قول «ابن المكيت» حين **حصر الاختلاف في اللفظ**، المثل لفظ يخالف لفظ المضروب له، فإن الرجل قد تفضلن إلى أن بين المورد والمضروب اختلافاً.

وهكذا نتبين أن القياس في المثل لا يستدعي مطابقة كلية وإنما هي جزئية تتعلق بالنقطة التي يثيرها المثل ذلك أن الزمان غير الزمان والمكان غير المكان والرجال غير الرجال...

واقعة \longleftrightarrow ملفوظ \longleftrightarrow مثلي \longleftrightarrow واقعة 2

وتبدو الواقعة الثانية قد استدعت ملفوظاً مثلياً حاملاً لواقعة سابقة.

لا يكون المثل، إذن، مجرد ملفوظ لأن الملفوظ عازياً من التجربة التي تمنحه قوته التمثيلية لا قيمة له. فليس كل ملفوظ موجز موقع مثلاً ولا تتحول كل الوقائع إلى أمثال؛ فكم من الوقائع تستحق أن تكون أمثلاً لكنها لم تصاحب بملفوظ مثلي يختزلها ويرسخها في الذاكرة.

نتتهي من كل ذلك إلى أن المثل واقعة وملفوظ، كلاهما وليس أحدهما. ولكن ما صلة الواقعة المثلية بالواقع؟

الواقعة المثلية والواقع:

تثير هذه المسألة قضية نشوئية تتصل بأصل المثل في علاقة الملفوظ فهل الملفوظ اختزال لقوي لواقعة جرت قبله أم إن الواقعة (المورد) تتلو المثل تفسره وترسخه في تربة التجربة الإنسانية؟ تحتمل الإجابة عن هذا السؤال فرضيتين:

♦ الفرضية الأولى: الواقعة المثلية تجربة فعلية واقعية تختزل لفظاً هي «عبارة مثلية».

المثال: يرد في المثل رقم 166 الوارد في الجزء 1 من «مجمع الأمثال» تحديداً لمقزى المثل بإرجاعه إلى مورده الذي أنشأه:

قال «أبو عمرو»: «إن أبا حنش التفليبي، لما أدرك «شرحبيل» قتل أخا أبي حنش قال: «يا أبا حنش اللين، اللين، اللين! أي خذ مني الدية. فقال أبو حنش: لبناً كثيراً. أي قتلت أخي، فقال له شرحبيل: أملكاً بسوقة أي اتقتل ملكاً بدل سوقة! فقال أبو حنش: «إن أخي كان ملكي». «هذهبت مثلاً سائراً»⁽¹⁵⁾.

لقد أخذ المثل في هذا السياق من بعض الحوار الذي دار بين رجلين لهما وجودهما المرجعي مما يضفي على مورد الخبر مسحة واقعية لا تخفى، فالواقعة (المورد) قد جرت فعلاً وولدت مثلاً سرى في الناس وجرى. وكذلك الحال في واقعة عمرو بن هند مع الكباش في مثل «كالكبش يحمل شفرة وزناداً» فالواقعة هنا أيضاً بنت الواقع تفاعلت مع ظرف المجاعة والقهر السياسي فولدت ملفوظاً مثلياً سرى في الناس.

♦ الفرضية الثانية: تعتبر ملفوظ المثل هو المولد للواقعة؛ فهي حكاية

مختلفة مبتدعة بنها المبداني أو من روى عنه ليملاً فراغاً عرفته
بنية ذلك المثل. فكم نسمع من ملفوظات أمثال لا نعرف قصتها وكم
هي كثرة أمثال «المبداني» التي تبدو فيها الواقعة لاحقة بملفوظ
المثل ناتجة عنه:

يرد في المثل عدد 1173 - «أحمق من جهيزة» - الوارد بالجزء 2
قول ابن السكيت مفسراً «جهيزة» هذه «هي أم شبيب الحروري ومن
حمقها أنها لما حملت شبيباً فأتقلت قالت لأحماتها: إن في بطني شيء
ينقر فتشرون عنها هذه الكلمة فحمقت».

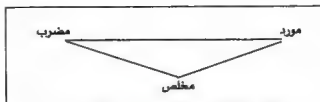
وزعم قوم أن «الجهيزة» عرس الذئب (يعنون الذئبة) وحمقها
أنها تدع ولدها وترضع ولد الضبع: قالوا وهذا معنى قول ابن جندل
الطعنان: «كمرضعة أولاد أخرى وضعت بنيتها فلم ترفع بذلك
مرهاً»⁽¹⁶⁾.

ودون الدخول في مناقشة متون هذه الموارد فإن تعددها دليل
كاف على وضعها وأنها من إنتاج المثل الملفوظ فنص المثل الذي حفز
الراوي (أو الرواة) إلى توليد المورد (الموارد).

وهي الفرضيتين نلمح البعد الإبداعي التوليدي؛ ذلك أن ملفوظ
المثل وسياقه يتفاعلان على الحقيقة فيصنع المثل مورداً أو يصدر عنه
ويتفاعلان مجازاً فقد تكون الحكاية التي حركت الكاتب للبحث عن
مثل وقد يكون المثل مما حفز المبداني إلى ابتداع «حكاية مورد» محلاة
بالشعر.

2-1-6 المخلص:

ينبني المثل بوصفه إنتاجاً، أي تلفظاً، على أركان أربعة هي:
المورد، والملفوظ والمضرب، (وقد تقدم فيها الحديث) والمخلص وهو
الغزى من ضرب المثل والعبارة لابن الأثير أراد بها خلاصة إنتاج المثل
وإعادة إنتاجه في مقام مماثل أو مشابه:



وإذا كان التمثيل قياس الشاهد على الغائب فإن المخلص هو «محل الشاهد» ونتيجة القياس، ذلك أن «الاعتبار يفني عن الاختيار» فكيف تعرف ألم الحرق لست في حاجة إلى أن تحرق إصبعك وإنما يفنيك عنه الاعتبار بما جرى «لآخر».

والى المخلص تتحرك كل الأمثال، فهو الغرض من ضرب المثل أولاً واستمداده ثانياً. وفي «المخلص» نلتخص وظيفة المثل التعليمية بالمفهوم العام للتعليم بما يعنيه من تأنيب وتهذيب.

ويأخذ المخلص وهو وجه الاعتبار هي «الأمثال» أشكالاً مختلفة تتردد عند المبدائي في صيغ متعددة: مثل: يضرب ل...، يقال هي...

2-2-: صناعة المثل مكتوباً:

إذا ركزنا النظر في «من يقول» ولن يقول في المثل تبين لنا أن انتقال المثل من المشاهدة إلى الكتابة قد أضاف إليه عناصر لا تفي ما رأينا من خصائص الصناعة الشفوية ذلك أن «الاتساع يتبع القلم ما لا يتبع اللسان والرؤية تتبع الخط ما لا تتبع العبارة» كما يذكر التوحيدي في «الإمتاع» هيأتي المكتوب على خلاف ما كان عليه الشفوي باعتبار اختلاف المقامين فتدوين «الأمثال» بالقلم يعطيها اتساعاً ليس لها في إنجازاتها الشفوية، وتسجيلها «بالخط» يضيء عليها من الرؤية ما لم يكن فيها. فتتضاف إلى خصائص صناعة المثل مشاهدات مميزات بالمكتوب تمت أبعاده وتفتح أوسعاه وإلى هذه المميزات يتوجه نظرنا في هذه المرحلة، فنرصدها أولاً في مستوى المقام.

1-2-2: التلفظ المثلي Enonciation proverbiale

تميز دومنيك مانتقهنو: D. maingueneau بين المتلفظ في المثل والمثبت له⁽¹⁷⁾. فالتلفظ في نظرها Enonciateur قد لا يكون معلوماً وإنما المثبت للمثل assenteur هو الذي يأخذه (المثل) على عاتقه. فكل ضارب للمثل مستعبد له، هو من المثبتين للمثل الحافظين له. فإذا انطلقنا من «مثل» تبيننا أنه إضافة إلى هذين الفاعلين في صناعة المثل يتدخل طرف ثالث هو المدون: (قال ابن الأعرابي: «ذكروا أن رجلاً قدم من غزاة فأتاه جيرانه يسألونه عن الخبر فجعلت امرأته تقول: قتل من القوم كذا، وهزم كذا، وجرح فلاناً فقال ابنها متعجباً: أبي يفزو وأمي تحدث»).

فإذا تأملنا المثل السابق في ضوء ما تقترحه «مانتقهنو» تبين لنا أن المثل يتحرك من اللسان إلى القلم فنجد:

لافت المثل Enonciateur	مثبت المثل assenteur	مدون المثل scripteur
(ذكروا) هم فيه إحالة على مجهول معلوم الناس	ابن الأعرابي	الميداني

وإذا كان «المثبت للمثل» لا يمثل لحظة متميزة فعلاً في حياة الملفوظ⁽¹⁸⁾ لأنه يقدم كلامه على أنه صدق إجماع تعدد غير محدود من الملفوظات السابقة (ذكروا)، فإن لحظة التدوين (الكتابة) تمثل لحظة فارقة في عمر المثل ذلك أن الميداني ليس مجرد ناقل كما هو شأن ابن الأعرابي بل هو يتخذ الأمثال ويدونها ويفسرها ويحدد مفزاهها كاشفاً عن «المخلص» منها «يضرِب ل...»⁽¹⁹⁾.

وتتراوح علاقة الميداني الراوي الجامع بمروية من الأمثال بين التباعد والتجانس؛ فهو مرة يوردها منسوبة إلى راوية آخر «ابن الأعرابي» وهو أخرى يستأثر بالرواية.

وقد يكون الحضور والغياب في الرواية سبباً إلى إبداع المرغوب في المكتوب مع المحافظة على السمة الشخصية ناصعة مقبولة في ظرف كثر التقلب. ومهما يكن من أمر هذا التفسير أو ذلك فإن سر المهداني «المثلي»، إذا جازت العبارة، يتضمن الاحتجاج والجدل والنقل والتضمين والإثبات والإهمال كما أنه يتضمن التصريح والتلميح ولهذا فالمهداني صاحب «مثل» ودخبر، يأتي بهما للتعليم والإمتاع؛ يأتي بالمثل للتعليم لكنه يذيله بما طاب له من النصوص الأخرى منثورة كانت أو منظومة، فتزد هذه الأمثال في الكتاب ملئمة بالشعر مرصعة بالنوادر المتعددة في فضاء النص المدون، محيلة على مورد الأمثال حقيقة أو خيالاً. والحديث عن النصوص المصاحبة للمثل يقود إلى النظر في خاصية أخرى في المثل المكتوب هي الشاهد.

2-2-2: الشاهد في المثل:

النص المثلي من هذه الزاوية «جنس مركب» «الكتابة مرحلة انتقل بموجبها «المثل» من صيغته البسيطة إلى صيغة مركبة؛ صيغة مثقفة عامة.

ولعل النصوص المصاحبة للمثل من أهم علامات التركيب فيه، وهي نصوص هامة لأنها تنهض بمهمات جمة:

♦ فقد تأتي هذه النصوص لتفسير «المثل» على نحو ما يذكره المهداني في المثل الرابع بعد الألف: «أجود من هرم» هو هرم بن سنان المري وقد سار بذكر جوده المثل⁽²⁰⁾.

♦ فقد تأتي هذه النصوص لتؤكد المثل وتدعمه بالشعر:

«قال زهير بن أبي سلمى فيه (هي هرم بن سنان):

إن البخيل ملوم حيث كان ولا كن الجواد على علاته هرم
هو الجواد الذي يعطيك نكته عضواً ويظلم أحياناً فيظلم

♦ ثم قد تأتي لتروي حكاية المثل «وقدت ابنة هرم على عمر بن الخطاب... قالت ما أعطى هرم زهراً قد نسي، قال عمر: لكن ما أعطاك زهير لا ينسى»⁽²¹⁾ وهي حكاية على هامش المثل ليست تفسيرية ولا تضبط المورد الذي أنتج المثل، ذلك أن أغلب الأمثال التي على صيغة «أفعل من...» قد نتجت عن سلوك متراكم رشح مذكور المثل إلى أن يفضل ولم تنتج عن لحظة حدثية نموذجية. ووجود هذا الضرب من الأمثال في كتاب الميداني يبدو «اعتباطياً» يكشف أن «مجمع الأمثال» كان مناسبة للكاتب كي يقدح زاده ويظهر زاده من الثقافة الموسوعية الجامعة.

♦ وقد تأتي لتضبط مورد المثل، ففي مثل «حتى يؤوب المثل»⁽²²⁾. يصرح الميداني بأن يذكر المورد «هذا من أمثال أهل البصرة... وأهل هذا أن عبيدالله بن زياد...».

♦ بالإضافة إلى الوظائف الأربع السابقة، فإن هذه النصوص للميداني المصاحبة شعراً ونشراً تأتي لترصع المثل وتحليه، فتتهدى بوظيفة جمالية تخرج بالمثل من كونه خطاباً تعليمياً مباشراً إلى جنس أدبي مركّب؛ فلئن أسند الميداني متون الأمثال إلى رواة عديدين، فإنه قد خص نفسه بالشواهد والتفسير والنصوص المصاحبة كأنه يريد أن يستأثر بها تفرداً واستباقاً لأن «ما لم يقرع الأذان أدعى إلى الاستحسان مما تكرر حتى تكثر».

هأنت ترى الميداني في «مجمع الأمثال» يترك الرواة يشتغلون حاملين إليه «الأمثال» ليعمل فيها نظره: تعديلاً، وتصنيفاً، وتخييراً، وانتقاء. فإذا هو راوي الرواة الذي إليه تعود مزجة سبك النص وترصيعه بالفريب من النصوص الشواهد.

«إن الشاهد الأدبي بما هو عنصر تكويني في الجنس المركّب (المثقف) يمثل أحد المداخل الرئيسية إلى دراسة... الأجناس النثرية المركبة بعامة»⁽²³⁾. وهو ما يعطي نص «المثل» بعدد الموسوعي حيث

تتقاطع النصوص كاسرة النمق التعليمي الضج الذي ينيني عليه المثل مضفية عليه جمالية تدعم تلقيه وتمكّن المبداني من تقديم المحتوى المرهفي في ثوب مقبول. لكن هذه الشواهد الأدبية لا تقف عند حدود بلاغة المثل المكتوب بل هي تتعداها إلى وظيفة جليلة في الأمثال هي القيمة الحجاجية الإقناعية ذلك أن «المثل» في الأصل حجة ودعم الحجة «بالحجة» (الشاهد) تقوّي طاقة المثل الحجاجية وتدعم وظيفته التعليمية؛ فالشاهد الذي ينتجه المبداني في «مجمع الأمثال» هو شاهد للنص الذي يستقر فيه وشاهد على ثقافة الكاتب المستمير له، فيكون بذلك وحركة دائمة بين أجناس الكلام... ودائرة تفاعل كافة أجناس الخطاب»⁽²⁴⁾.

مثال ذلك مثل «استراح من لا عقل له» فهو على قصره مثقل بالنصوص المصاحبة.

وهذه الشواهد والمصاحب تثقل للقارئ صورة عن جماليات المصنوع؛ جماليات ميزتها الأساسية الموسوعية (تتجلى عند الكتاب المعاصرين للمبدائي: التوحيدي، الأنطاكي، المرّي...) لذلك ترى المبداني رغم ما يقتضيه المثل من الإيجاز يحرص على الأخذ من كل شيء بطرف فيقطع من نبتة زهرة فيرد المثل ملتقى مختلف الأجناس الأدبية. وإن في تنوع مصادر الشواهد والنصوص المصاحبة للأمثال المذكورة من الثراء ما يمهو الحدود الممكنة بين الأجناس الأدبية، فهي المثل يحضر الشعر والأسطورة والخرافة والحكاية والنادرة والخطبة والوصية. وقد يقلب الفرع على الأصل حتى لتظن بين الحين والآخر أن الرجل لم يأت بالحكاية لدعم المثل أو تفسيره وإنما أتى بالمثل سبباً إلى الحكاية، فيكون الشاهد مدعاة إلى المثل وليس العكس. وانطلاقاً من ذلك تبدو هذه الشواهد هي البنى العميقة التي عنها يتولد النص ويكون. ورغم ما يلوح في «مجمع الأمثال» من تناثر في الأمثال وتقطع، فإن الدارس للكتاب يكتشف أن المبداني يتبع في التدوين خطة تشي بمنطق جامع الأمثال:

- أولها الوصل والمقصود به الاتصال بين المثل والأجناس المصاحبة له من أشعار وأخبار «فالجمع أزين من القطع».
- ثانيها الانتقاء فالرجل أقصى كل الأمثال التي يمكن أن توزعته دينياً أو سياسياً أو أخلاقياً.
- الجمع بين المألوف والمدهش القريب والمعجيب وقد اعتمد المبداني ذلك سهلاً إلى إنكاء رغبة قراءة الكتاب.

بذلك يكون المروي في الأمثال قائماً لا على أساس التتابع والبنية الدرامية لأن الأمثال منثورة نثراً مبعثرة على أساس استقلال كل مثل بذاته، وإنما يقوم هذا الترغيب على أساس المناقشة والإضافة. فتعتمد الأصوات وتكثر داخل المروي ويضيف المبداني إلى ما قال صاحب الصوت متوعاً في موضوعه معدلاً في صياغته متوسعاً في مداه! فتتضح في المثل **تعددية صوتية** (polyphonic) تتجلى في تعدد مستوى المروي. فيكون «نص المثل» منسوباً إلى صوت، ويكون شرحه وتفسيره مسنداً إلى صوت آخر، ثم يكون الشاهد الأدبي الذي يتضمنه راجعاً إلى صوت آخر. ولنا في المثل التالي صورة لهذا التعدد الصوتي: يقول المبداني في مثل «كل أرامها ولدأ»: «قاله شمس الملقب بنعمة لأمه حين رجع إلى أمه بعد إخوته الذين قتلوا».

ثم يشرع في سرد حكاية نعمة مع أمه ناسباً النص إلى المفضل (يقص حكاية المثل) فيه شاهدان شعريان وما شاء الله من الأمثال السائرة المتوالدة (11 مثلاً).

نتتهي من النظر في المثل مكتوباً إلى أن المبداني قد حول «المثل» من الجذ إلى «الهزل» ومن النقل إلى التخيل بما أضفاه عليه من بلاغة اقترنت بالنصوص المصاحبة التي أدت إلى «تسريد» المثل.

قد نوع المبداني في تطويره حول «نواة المثل» فهو حيناً يحيطها بمادة حكاية ويرصتها بأبيات شعرية ويفنيها بأحاديث سنية. وهو

حينئذ آخر يفرجها عارية زاهدة في سوى «نص المثل». والأمثال بين هذا الحال وتلك ترتفع في مدارج الأدبية وتنخفض.

لئن كان صحيحاً أن «التأطير الكتابي حصار على المشاهدة وتدجين لاحتمالات توالدها»⁽²⁵⁾، وأن تدوين «الأمثال» قد حد من حركة انتشارها، فإن من الصحيح أيضاً أن عملية نقل الأمثال من المشاهدة إلى الكتابة قد اقتضت من المدون ذكراً لمقامات إنتاجها (المورد). فكان ذلك دافعاً إلى إغنائها وإثرائها بما يجاوزها من النصوص والأجناس الأدبية الأخرى من نادرة وشعر وحكاية وخرافة»⁽²⁶⁾.

ولقد كان التدوين لحظة توسيع للأمثال، لأن للقلم أوسعاً ليمتد للسان، فالكتاب قد يفضل صاحبه بأمور منها أن الكتاب يقرأ بكل مكان... ويوجد في كل زمان، على تفاوت ما بين الأعصار وتباعد ما بين الأمصار، وذلك أمر مستحيل في واضع الكتاب والمنزع في المسألة والجواب ومناقلة اللسان وهدايته لا تجوزان مجلس صاحبه ومبلغ صوته»⁽²⁷⁾.

وإن صح كلام الجاحظ في فضل الكتابة، وهو عندنا صحيح، فإن تدوين الأمثال يثريها ويمد أنفاسها ويحفظها من غوائل الدهر ونوائب الزمان.

III - هي مقول المثل:

يميز بول ريكور في نظريته التأويلية هي قراءة النص بين عوالم ثلاثة:

- عالم الكتاب.
- وعالم النص.
- وعالم القارئ.

وهو تمييز يضمننا بين أزمنة ثلاثة:

زمن الإنتاج (العهد الجاهلي، الإسلامي...) (إنتاج المثل).

زمن التدوين أواخر القرن ٦هـ.

زمن التقبل (متعدد).

واعتبار هذا التمايز في معالجة الأمثال، يضمننا في مواجهة نص هو «مدونة الأمثال» وكتاب هو «المهداني». فالقراءة في «الأمثال»، هي فعل متعدد هو تحول من عالم النص إلى عالم القارئ، ولكنه أيضاً انفتاح عالم القارئ على عالم النص ومن ثمة على عالم الكتاب.

كما يحدد ريكور بنى ثلاثاً تتحرك داخل النص وتوجه تقبله هي:

بنى التملك (Avoir).

بنى القوة (Pouvoir).

بنى المعرفة (Savoir).

فالنص المنتج تتنازع هذه البنى، وقراءته تتجاذبها هذه القوى، فتتجاوز مع النص على أسس رغبة في التملك (Avoir) والسيطرة (Pouvoir) عليه من خلال معرفته (Savoir).

وليست لحظة تدوين «الأمثال» سوى قراءة فيها؛ ذلك أن عملية الجمع والانتقاء والفرز ليست لحظة استحضار «نصوص الأمثال» بل هي لحظة «قراءة» فيها. وليس المهداني جامع الأمثال، وإنما هو «يكتب قراءة ويقرأ كتابة»⁽²⁸⁾، ففعل الكتابة ليس إلا اختيار مرجع والاشتغال عليه، وحدث الكتابة هو في حد ذاته وقبل كل شيء، فعل قراءة أي فعل تأويل⁽²⁹⁾.

لعل هذه الصورة توضح تمييز «ريكور» السابق وتبرز أهمية استثماره في دراسة الأمثال، فقارئ المثل يقرأ في كتابة (ما دون

المهداني) هي في حد ذاتها قراءة (قراءة المهداني لما جمع) وهكذا
هالقارئ لمجمع الأمثال يقرأ هي المثل:

عالم المثل.

عالم المهداني.

علمه الخاص (القارئ).

أو هو يقرأ العالمين من خلال علمه هو. وعلى أساس من ذلك،
يمكن أن نقرأ في متن «مجمع الأمثال» عالم الأمثال وعالم المهداني.
ولما كانت هذه الأمثال غير مؤرخة ولا منسوبة دائماً، استعصت القراءة
في عواملها منقطعة عن سياقاتها. لذلك فإن التركيز في دلالات
الأمثال سيكون على عالم الكتاب، وبذلك، يكون العمل في هذه المرحلة
قراءة في قراءة المهداني للأمثال.

1-3 قراءة في فعل التدوين:

انطلاقاً من القرن الهجري الرابع كما يثبت «ابن النديم» في
الفهرست تم الانشغال بتدوين المرويات غير الدينية بعد القرآن ثم
اللغة فالمسنة... ولحظتها التفت التدوين إلى ضرب من المرويات بقي
مهمشاً.

وتكثر الإشارات في «خطب» المدونات التي لم يحتف بها إلى أن
التدوين مطلوب من الآخر، وهو طرف خارجي عن علاقة المدون
بالمدون. لكن الطلب مهما كان مصدر جنيته لا يلغي رغبة داخلية ذاتية
في التدوين قد يكون الطلب الخارجي فيها مجرد مطية يركبها المدون
إلى غايته أو يكون مجرد قاذح لهذه الرغبة والحافز على تنشيطها
وتقميلها.

وإن الاحتفاء بالمحكي والمسموع والمنقول والمروي عند الجاحظ
والحسين بن الضحاك وأبي الفرج والتوحي وابن قتيبة والمهداني...

لا يصدر فقط عن رغبة شخصية، وإنما هو استجابة لحاجة فرضها الواقع ووعي وقناعة بضرورة عملية التدوين.

ولا يخرج المبداني عن هذه المسنة، فهو يخاتلنا إذ يزعم أن «تجميع» الأمثال كان يطلب من الأمير السلجوقي العميد «أبي علي محمد بن أرسلان» متكماً عن وعيه بقيمة مشروعه فهو يدون الأمثال ارتقاء بالذهن إلى المعرفة الأوسع، إلى عصارة خبرات الناس التي «نقلها من المرويات ونقلها عن المدونات» وترقية القول إلى قياس الشاهد على الغائب (ما مضى) لتتعلم «كيف ماتت الدنيا وانقلبت الأهواء» على حد عبارة التوخي هي «الفرج بعد الشدة».

يبدو التدوين إذاً، تثبيهاً لقيم واستدعاء ما هو غائب؛ ذلك أن الملك والرعية في حاجة إلى «نهج القرون السالفة» لما عليه واقع الحال من تدهور وتراجع. فالداعي الحقيقي لتدوين «الأمثال» هو ما ضمّنه المبداني في هذه الموازنة بين ماضي السلف وواقع الخلف إذ قال «لا وقوف عليها (الأمثال/ الحكمة) إلا للكمال العتاد كالسلف الماضين الذين نظموا من شملها ما تشئت وجمعوا من أمرها ما تفرق»⁽³⁰⁾.

يأتي «مجمع الأمثال» الفعل نفسه الذي أتاه السلف «ينظم ما تشئت» من الأمثال ويجمع ما تفرق» ومن ثمة، فالمبداني «كامل العتاد» كالسلف الماضين لأنه أدرك قيمة هذه الأمثال بما هي «أنفاس الناس» فمعى إلى حفظها من التلف في زمن أجمع أهله على التفاعس والخمول «والناس اليوم كالمجمعين على تقاصر رغباتهم وتقاعد هماتهم عما جاوز حد الإيجاز وإن حرك في تلخيصه سلسلة الإعجاز»⁽³¹⁾ وهذه العبارة كأنها الحاملة لغرض الكاتب الحقيقي من التدوين، والمشعونة بالسبب الذاتي الباعث على الكتابة؛ أليس هو رغبة المبداني (المدونون جميعاً) في أن يمسك باللمظة الهاربة ويقبض على الزمن الضائع.

فالتدوين لا ينطبق من نية الكاتب وحده وإنما هو مرهون أيضاً

بالسيادة والقدرة على تلقيه وإشاعته وقراءة المدون من «الأمثال» وغيرها يحتاج إلى تنزيلها في أنساقها اللغوية والثقافية الاجتماعية كي لا ترتبك العلاقة بالمقروء ويتمثر الجهد المبذول في القراءة.

إن المتأمل في «أمثال» المهدياني يتنزع أمامه عاملان يحفظان عملية تدوين الأمثال، وعي ذاتي حاد بأهمية «الأمثال» وقيمتها التربوية التعليمية، وإهمال موضوعي شامل «تقاعد الهمم» لهذه «اللمع» و«الجواهر» ويلتقي العاملان في المهدياني في ضرب من المواجهة بين الإنسان والدمر «هادم الذات».

وإدراك المهدياني أن الزمان دون الكيان ينخر الذات الإنسانية فرداً وجماعة، جعله يتمجّل إلى تحصين «الأمثال» من الذاكرة «الخوّن» بتدوينها. ولعل الأهم في وعي المهدياني بالعصر ما يتعلق منه برؤيا السقوط التي تخترقه، هنالك إحساس عميق ونحن في بدايات القرن 6هـ بالفاجعة إزاء الفعل المدمر للزمن في ذاته الفرد (المهدياني توفي 518هـ) وهي ذات الجماعة التي انقلبت من الفعل في التاريخ إلى الانفعال به ومن الإقبال على الحكمة إلى التقاعس عنها والقفود عن طلبها عند معاصريه، إحساس عميق بأنه أتى «الزمن على هرمه»⁽³²⁾.

لكن المهدياني لا يندفع إلى التدوين بحافز ذاتي هو مقاومة الزمن وتحدي قوة الإفساد فيه فهو لم يأت الزمن على هرمه منفرداً وإنما يقاسمه في ذلك مجتمعه ومن ثمة يقوي الإحساس بالانهيار وتؤكد لديه رؤيا السقوط، فانهيار المركز (مركز الدولة والأمة) وغلبة المظاهر وتكاثر الرغبة في الدنيا وشيوع الفساد والانهمال في اللذائذ حقائق مؤذنة بخراب العمران وهي حقائق تمثل السياق العام الذي جمعت فيه الأمثال وتعرّف بأسباب جمعها وأحوال ظهورها مؤكدة جدوى الكتابة في عصر غلبت عليه الأهواء والمقالب، كما أنها تقدم إلى جمهور القراء أناساً وجدوا أنفسهم مسؤولين عن إرث هتمسابقوا للإبقاء عليه أيام الفتن والتقلبات والمحن والصراعات. فالخوف من

الزمان الغابر يدفع باتجاه التدوين وتثبيت ما لم يتحقق تثبيته من المرويات والمشاهدات.

2-3 المثل في الحجاج: الوظيفة التخاطبية الاجتماعية:

- مدار العلم على الشاهد والمثل - الجاحظ -

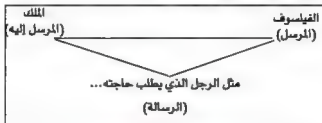
«يمرّف الحجاج عادة بأنه جهد إقناعي». ويعتبر البعد الحجاجي جهداً جوهرياً في اللغة لكون كل خطاب يسمى إلى إقناع من يتوجه إليه». فحينما وجد خطاب، كانت هنالك خطة لغوية عقلية لإقناع المخاطب سواء كان فرداً أو جماعة ولعل في ذلك تأكيداً على أن الحجاج لا يتوقف على نصوص خطابية معينة بالقدر الذي يمثل فيه عنصراً ملازماً لكل خطاب لغوي ذلك أن حلول الخطاب في اللغة يضيف عليه بعداً حجاجياً يتجلى في الاستدلال والتدليل. والمثل ملفوظ حجاجي بامتياز لأن المتكلم يزرعه في المقام ليجني به إقناع الآخر بالمدول عن فكرة يحملها أو فعل يأتيه.

وإذا كان «المثل» يتحدد من هذه الزاوية ببعد الحجاجي فإنه يخضع لمحددات الخطاب اللغوي في مثله المؤلف منذ جاكوبسون . Jacobson

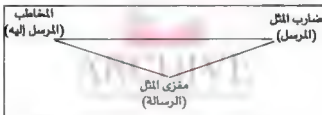


ونجد في «كيلة ودمنة» ما ينزل المثل منزلة من هذه الوظائف على نحو صريح إذ يقول الملك للفيلسوف في كتاب «كيلة ودمنة» لابن

المقنع: «قد سمعت هذا المثل فاضرب لي مثل الرجل الذي يطلب حاجته حتى إذا ظفر بها أضاعها»⁽³³⁾.



وإذا نزلنا «المثل» عامة عن وظائف «جاكسون» أمكننا الحصول على الشكل التالي:

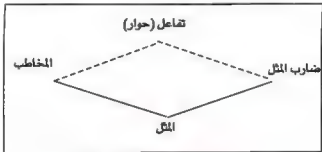


وليس المثل أي خطاب وإن كان منه ذلك أنه خطاب يستعمل يومياً في إطار تواصل الناس وتخطابهم لذلك فهو أقرب إلى الخطابات ذات المقاصد الإقناعية التي حاول الألماني بوهلر (Buhler) أن يخصصها بخطاطة ثلاثية تميزها.

فقد أخذ هذا المثل مع بوهلر صورة أخص بالخطاب الحجاجي يعكسها الرسم اللاحق:



وتنزيل المثل من هذا الرسم البياني يوضح أن العلاقة بين طرفي الخطاب هي المثل قائمة على أساس التفاعل:



وما من شك أن المثل بوصفه خطاباً حجاجياً في الآن نفسه يخضع لشروط التداول (قول / تلق)، ففي المثل تتجلى واضحة مكانة القصصية والتأثير متجهة من طرف إنتاج المثل إلى طرف تقبله، قصصية تدعو دارس المثل إلى الإجابة على أسئلة تعتبرها التداولية pragmatique أساسية في فهم الخطاب وتبين اتجاهه:

- من يتكلم؟ وإلى من يتكلم؟

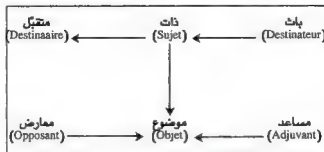
- ماذا يقول حين يتكلم؟

- ما هو مصدر / مصادر التشويش / التوضيح في القول؟

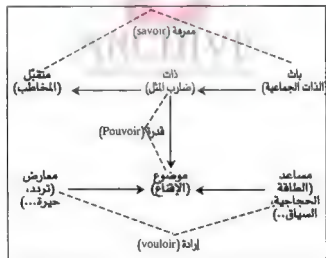
- كيف نقول الشيء ونريد غيره؟

ولا تبدو وضعية المثل الخطابية الفاعلة بجلاء إلا بتنزيله في الخطاطة الوظيفية التي ضبطها «غريماس» A. J. Greimas وتغذيتها بما طرح «ريكور» من البنس المتحركة في النص وهي: بنس التملك (Avoir)، وبنس القوة (Pouvoir)، وبنس المعرفة (Savoir).

وإذا كان غريماس يعرض وظائفه على الشكل المدرسي التالي:



فإن تزويج وظائف «غريماس» من بنى «ريكور» هي دراسة وظيفة المثل التخاطبية تعطي شكلاً أكثر غنى من شأنه أن يوضح أهمية المثل التداولية اليومية:



هيتين جلياً من خلال الخطاطة السابقة أن الجماعة (وظيفة 1)

1) ثبت المثل إجمالاً إلى مخاطب افتراضي يتقبله [قد يكون فرداً أو جماعة] (وظيفة 3)، من خلال ذات (أو ذوات) تخزنه إلى حين يكون السياق المماثل لإعادة إنتاجه (وظيفة 2)، فيدعى ذلك المثل بـ «فئة بلوغ الإقناع» الذي هو موضوع المرسلات الثلاثية (وظيفة 4) ويحصل هذا الإقناع أو لا يحصل بحسب تصارع القوى بين العناصر المساعدة للذات الفاعلة (وظيفة 5) والعناصر المعارضة لها هي سعيها ذلك (وظيفة 6).

وتتربط أطراف هذه الثنائيات بجملة من العلاقات التي تبرز ما يتمثل في الخطاب المثالي من جهد إقناعي تتشارك فيه أقطاب عدة وتكون العلاقات على النحو التالي:

● ثنائية المرسل / المرسل إليه: علاقة معرفة.

● ثنائية الذات / الموضوع: علاقة قدرة.

● ثنائية المساعد / المعارض: علاقة لوانة.

وإذا كانت هذه الخلطة تنزل المثل منزلته في سياق الخطاب فإنه (المثل) ومن زاوية تداولية يندرج دائماً حسب أوستين Austin ضمن أفعال العرض التي تستخدم في «عرض مفاهيم وبسيط موضوع وتوضيح استعمال كلمات وضبط مراجع»⁽³⁴⁾.

غير أن أوضح مظاهر الحجاج في «المثل» نابعة من أنه نص حوارى لا يلقيه المتكلم مجاناً بل يرسله في إطار حوار مع الآخر وتفاعله معه «وتعد الحوارية مكوناً لكل كلام وتمتد بتوزيع الخطاب إلى لحظتين حاليتين ببعضهما البعض ويقدم المبدأ الحوارى من خلال أن كل تلفظ ينتج في مجتمع معين لا بد أن ينتج بطريقة ثنائية تتوزع بين المتلفظين»⁽³⁵⁾.

وهي اعتقادنا أن نظرية غريس Grice يمكن أن تفيد أكثر في إظهار الطبيعة الحوارية للمثل، فقد أقام الرجل لهذه الحوارية اسماً سماها مبادئ هي:

- مبدأ الكم: الاكتفاء بالمعلومة المطلوبة دون زيادة أو نقصان.
- ومبدأ العلاقة: التحدث في الموضوع.
- ومبدأ الكهف: مساهمة حقيقية في النقاش (لا يكون تواصلاً زائفاً مصطنعاً).
- ومبدأ الطريقة: مبدأ الوضوح وتجنب الالتباس والإغماض.

وفي اعتقادنا تتجسد هذه المبادئ الحوارية أجلى ما تتجسد في «الأمثال»؛ فهي مستوى شكل المثل يتجلى أساساً الكم والطريقة حيث تستجيب بنية المثل للمبدأ الأول بما في المثل من الإيجاز غير المخل بالمعلومة. «فالمثل» أكثر اجتناس القول توهيقاً بين مبدئي الاقتصاد (الإيجاز) والإبلاغ (المعلومة) كما هيها استجابة لبدا الطريقة من حيث حرص الأمثال على الوضوح في الإبلاغ وعدم اعتماد لغة مغمضة أو بعيدة هي إيجازها إلى درجة التعمية بل المثل قلوته دانة لأنه يتوجه إلى جمهور واسع.

وللمثل من هذه الزاوية التداولية موقعه في سلالم الحجج حسب اصطلاح ديكرودucrot الذي يرى أن الحجج لا تستوي قيمة في خطة المتكلم الحجاجية، بل هي تخضع إلى تراتبية معينة (حجج قوية/ حجج ضعيفة) أو (حجج عليا/ حجج سفلى).

ويندرج المثل ضمن ما يسمى بالمواد الحجاجية التي تضم المواضع، والآراء، والمقتضى، والشاهد...

وقد نزل المثل ضمن «الرأي» Endoxa بما هو «قضية لا تتعلق بالأمور المفردة بل تتعلق بالأمور العامة الكلية ولكنه لا يتعلق بكل الأمور العامة؛ فقولك خطان متوازيان لا يلتقيان، ليس رأياً لأن الرأي يتصل بالأمور الإنسانية «فالآراء قضايا لضمائر دون قياس»⁽³⁶⁾.

نفهم من ذلك أن الآراء هي المشهور من الأقوال والمأثور منها Endoxas مما لا قائل محدد له وإنما هو صوت عام جماعي ينطق

بخبرة هذه الجماعة وخلاصة تجربتنا فقولنا: «جنت على نفسها براقش»، هو حكم على واقعة جزئية وقعت في الماضي وارتقت إلى مستوى القاعدة العامة التي تقاسم عليها تجارب أخرى لذلك اعتبر علماء الحجاج المثل «تشبيهاً مركباً».

ويعتبر أرسطو أن استخدام الآراء مثل «الأمثال» التي يكثر اقتباسها وتداولها، يقوّي الأطروحة ويسند الحجة لأنها بسبب كونها مشتركة فإنها تبدو صادقة مادامت الجماعة تقر بها. وإن السامعين، كما يرى أرسطو، ليسرون إذ يضرب وتر الآراء التي يتعلقون بها ولیمجبون إذ يسمعون الأفكار التي يحملون مصوغة بعبارة عامة وتمثل «الأمثال» أرضية اتفاق بين المتخاطبين.

ويمثل «مجمع الأمثال» للميداني من هذا المنظور ثروة حجاجية ضخمة ومغزناً هائلاً «للآراء» التي ألفت وأثريت من الجاهلية إلى القرن كـهـ. وينسب برلمان «Perlman» إلى أن «المثل والحكمة على اختلافهما يتميزان بالقصر والتوقع، الأمر الذي يجعلهما يستعملان في الخطاب وقيمتهما الحجاجية الخطيرة، تكمن حسب رأيه في أنهما يمثلان «صمام أمان»⁽³⁷⁾ لحصول الاقتناع بما هو صوت الحكمة والقوانين الكونية الثابتة التي يسلم بها الجميع. إن شهادة «برلمان» هذه لتؤكد الطاقة الحجاجية الكامنة في المثل بوصفه «وعاء خبرة الجماعة» ومغزناً قيم الأمة.. وغير بعيد عن المثل أمر «الشاهد» في الحجاج ذلك أن الشاهد في اصطلاح أهل الحجاج ليس إلا سنداً للأطروحة المروضة بما يمثل من حجة مطلق السلطة سواء رجعت إلى سلطة علمية أو إلى ضمائر غير معلومة (قيل، قالوا،...) وهي صيغ كثيرة التداول في نصوص الأمثال فهي (الضمائر) تستمد قوتها الحجاجية من كونها صوت الجماعة. لذلك جمع الجاحظ في «البيان والتبيين» بين «المثل» و«الشاهد» إذ قال: «مدار العلم على الشاهد» و«المثل» وجعل بذلك «العلم» معقوداً عليهما.

إن لفهوم الشاهد عند الجاحظ قوة إقناعية تنبع من كون التصديق والإقناع والخبر والبرهنة مبنية عليه.

ويمتد الجاحظ دور «الشاهد» و«المثل» في العلم من عادة العرب في هذا المجال، فالشاهد والمثل أقوال لا يطالها الشك ولا يرقى إليها التكنيب فهي قائمة مقام المرجع والحجة.

تبدو حجاجية «المثل» حجاجية مزدوجة تخاطب «القلب» والعقل معاً «فالمثل» يجمع بين المضمون العقلي للحجة وصورها البيانية أي بين التبرير العقلي والتأثير البلاغي وفي ذلك في نظرنا مصدر طاقة المثل الحجاجية. فبلاغة المثل بما تنبني عليه من إيجاز وتنظيم وتمثيل كما بينا سابقاً، قد تستميل وتؤثر وتمتع. ولكنها لا تقنع المخاطب متى خلت من الحجج والمحاجة، لذلك يبدو الحجاج في «المثل» بانهياً للرأي الصائب مسوغاً له ويأتي **الأسلوب البلاغي** ليمرض هذا المحتوى الحجاجي في صور وأساليب تقتضيه جماليتها الإيصال والتلقي ولا غرابة بعد ذلك أن ترد أغلب الومضات الإشهارية على صيغة «لأمثال». ولهذه الرابطة المتهنة والصلة القوية بين «المثل» و«الشاهد» حضور قوي في «مجمع الأمثال» للميداني إذ تنصهر في صلب الخطاب الحجاجي المثلي ضروب مختلفة من التداخل بين النصوص الشواهد منها:

- التضمين: الاستدلال ببيت أو أكثر من الشعر.

- الاقتباس: التمثل بالنص القرآني أو السني.

- التلميح: الإشارة إلى قصة مشهورة أو اسم معروف.

وهذه الوحدات النصية التي كثيراً ما يعود إليها «الميداني» في دعم المثل الذي ينتقيه، قائمة بذاتها ترحل من سياق إلى سياق وهذا الرحيل لا يخلو من وظيفة:

- فقد يكون المهداني يعتني بسلطة الشاعر أو الحكم أو الجماعة أو النص المميز مما يمكن أن يوجه إلى محتوى المثل من نقد أو إنكار.
- وقد يكون مقصد المهداني من استدعاء النصوص الأخرى رد المجهول إلى المعلوم أو المغمور إلى المعروف فقد يجري المثل على شخص غفل فيأتي النص المصاحب ليقره إلى المتقبل.
- وقد يعتمد المهداني من خلال النصوص المصاحبة إلى رد الفرد إلى الجماعة والانتقال «بمورد» المثل من التجربة الفردية إلى مستوى الخبرة الجماعية التي بها تصبح الواقعة الفردية «مثلاً» وهذا فاش في «مجمعه».

ومن ذلك نتيين أن الشاهد الشعري أو القرآني... لا يكتفي بالوظيفة البلاغية التي رأينا في الفصل السابق بل هو يتجاوزها إلى وظيف حجاجية ترتفع **بطلاقة المثل على الإقناع والتأثير**، وترتقي من ثمة بقيمته التعليمية التي هي أساسه.

فهذه «الأمثال» التي تشغل من كتاب «المهداني» الموضوع، تتضمن في تعليمها أبعاداً إصلاحية عميقة تتجاوز المقصد الظاهر وهو الحفاظ على هذه الثروة الفكرية من التلف والضياع إلى أبعاد حكمية أعمق. وإذا كان الكاتب والقارئ معنيين بالجانب الإصلاحي، فإنهما أيضاً معنيان بالجانب الحكمي الذي تتبطنه الأمثال لاتصال ذلك بالبعد الإنساني الأبعد الذي به وحده تتجسد فرادة الأدب الإنساني العظيم، إذ لا معنى لحكمة إنسان فرد إلا بقدر ما تشكل وجهاً من وجوه التقدم الإنساني العام على مراقي الحضارة ومدارج الخير.

والأمثال العربية التي جمعها المهداني في مجمعه لتقدم للقارئ، أياً كان، الوجه الإنساني للفكر والأدب العربيين قبل الإسلام وخلال قرون خمسة منه. وتطل على المتقبل بعصارة تجربة متميزة في التفاعل مع محيط مخصوص اثر التحاماً بين الفرد والجماعة فكانت

«الأمثال» تعبيراً عن رغبة في الاتصال والتواصل كان المعرفة فيها فعلاً متعدداً إلى مفعولين مفعولها الأول هو الحكمة ومفعولها الثاني هو الإصلاح.

ولمست الحكمة والإصلاح كما يتجلهان في الأمثال شأناً ذاتياً وإنما هو شأن عام لا تتحقق الذاتية فيهما إلا عبر البعد الغيري.

هكذا بدل أن تكون الحكمة احتكاراً ذاتياً وتفكيراً تأملياً تمارسه النخب تصبح في «المثل» ممارسة اجتماعية ينجزها الجميع عامة وخاصة يتعرف فيها البشر على قيمهم ويتمثلون في الواقع إنجازات العقل فتفتح أمام بصائرهم إمكانيات الوعي والمشاركة في صنع كيانهم ونعت وجودهم. وقد لا يكون ذلك سريعاً في قصد الكاتب أو منطق نصه ولكن المعرفة تتميز بكونها عملاً إدراكياً يقوم على جدل الإقناع والتأويل.

ولا تخلو «الأمثال» بوصفها معرفة شاملة وحكمة نافعة من أساليب إقناع القارئ بطروحات منها الظاهر الذي يلبي حاجة آنية لدى القارئ ومنها العميق الذي يطرق تخوم التعميم والتجريد، ومنها الخفي الذي يبلغ ما هو جوهري إنساني يتخطى حدود المكان والزمان. إن قراءة البعد الحجاجي «للمثل» يكمن في التجاوب مع معطيات النص الإقناعية، فبلوغ الحكمة الكامنة فيه بوصفها حكمة إنسانية تفتح المعرفة على آفاق لا تحد نظراً للتواصل المستمر من خلالها بين «الأنا» و«الآخر»، وفي ذلك، في نظرنا، مكمن حجاجية نص «الأمثال» وحواريته.

على سبيل الخاتمة:

تعاملنا خلال هذه الدراسة مع المتن المثلي في «مجمع الأمثال» للميداني على أساس علاقة الاتصال/ الانفصال القائمة أبداً بين

القارئ وما يقرأ؛ اتصال بالأمثال باعتبارها بعض موروثة الإبداع الفكري وانفصال عنها نظراً لموقع القراءة من المقروء زماناً ومنهجاً.

وتناولنا المثل تناولاً تطبيقياً ينبع من اعتقادنا بأن ممارسة النص هي اقوم المسالك في تدبر الأمثال وتوظيف جوانبها الحية المعقولة في التقدم والتأصيل.

ولعل ذلك هو الملمح البعيد لهذا البحث القصير الذي سعى إلى إبراز بعض مكونات المثل وإيضاح بعض خصائصه، فقصارى طموح هذا العمل إذاً أن يلفت النظر إلى ما هي الأمثال من ثراء ظل مهملاً. فقد كان الاهتمام بالموروث الفكري الإبداعي العربي وما يزال دائراً في تلك الشعر وما اشتهر من أجناس النثر من مقامات ونادرة وخبر. وظلت أجناس أخرى مقصورة لاعتقاد واهم أنها من «أدب المعلمة» لا جمال فيها ولا جدوى ترجى من دراستها. وتتجلى صورة هذا الإقصاء على نحو واضح في معاملة المثل معاملة دونية تركز على نظرة جمالية بالأساس، فلا تدرس الأمثال حتى الآن في المدارس، ولا تحضر في الكتب المدرسية ولا في البحوث والأطروحات الجامعية كأنها جنس ناقص. لذلك كان هذا البحث ينفذ بعض الخيار عن المثل وينتكر بقيمته الجمالية ووظيفته التواصلية.

الهوامش

- 1) خضر عادل، 1994، صناعة التفرقة ضمن: مشكل الجنس الأدبي في الأدب العربي القديم، منشورات كلية الآداب بطنجة - ص 264.
- 2) المهداني، مجمع الأمثال، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، 1987، ط 2 - دار الخيل، بيروت، ص 3.
- 3) المهداني، مجمع الأمثال، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، 1987، ط 2 - دار الخيل، بيروت، ص 2/1.
- 4) المهداني، مجمع الأمثال، ص 8.
- 5) ابن المقفع، دت، مقدمة كحلة وبنة.
- 6) الزمخشري، 1962، المستقصى، ط الهند، مقدمة الكتاب.
- 7) الجاحظ، 1982، البيان والتبيين، ط. دار الكتب العلمية، بيروت، ج 1، ص 28.
- 8) ابن بويكر شعبان - المثل جنساً أدبياً - مشكل الجنس الأدبي في الأدب العربي القديم، منشورات كلية الآداب بطنجة ص 290.
- 9) كما ينحرف إلى ذلك شعبان بن بويكر في دواسته المذكورة سابقاً - ص 291.
- 10) المهداني، مجمع الأمثال، ص 7.
- 11) ابن الأثير «معارفها جسيماً على حكاية تفرج إلى مخلص» ابن الأثير المثل السائر ج 1 ص 24.
- 12) المهداني، مجمع الأمثال، ص 8.
- 13) مجمع الأمثال، ص 24.
- 14) المهداني، مجمع الأمثال، ص 25.
- 15) المهداني، مجمع الأمثال، ص 72.
- 16) المهداني، مجمع الأمثال، ص 388.
- 17) D. Mainguene. 1994, l'énonciation linguistique français Ed. Hachette-paris.
- 18) D. Mainguene. 1994, l'énonciation linguistique français Ed. Hachette-paris; p 149.
- 19) لتردد هذه العبارة كثيراً في مجمع الأمثال من خلالها يحدد المهداني المفرد من المثل ويشرح مقصده.

- (20) المهداني، مجمع الأمثال، ج 2، ص 336.
- (21) المهداني، مجمع الأمثال، ج 2، ص 336.
- (22) المهداني، مجمع الأمثال، ج 2، ص 383.
- (23) ابن رمضان صالح: صناعة الكتابة عند الجاحظ: ندوة القراءة منوية ص 278.
- (24) ابن رمضان صالح: صناعة الكتابة عند الجاحظ: ندوة القراءة منوية ص 280.
- (25) الموسوي، محسن جاسم، 1997، برديات العصر العربي الإسلامي الوسيط، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ص 25.
- (26) انظر المثل 771 لكل أرامها ولداً، ج 2 ص 268.
- (1) فيه الشعر.
- (2) القول المأثور.
- (3) السرد (الحكاية).
- (4) التادرة.
- (27) الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبدالسلام هارون ج 1 ص 85.
- (28) ابن رمضان صالح: صناعة الكتابة عند الجاحظ: ندوة القراءة ص 279.
- (29) Nomenmacher (Georges), Violence et interprétation، ضمنى - ندوة القراءة - منشورات كلية الآداب منوية تونس ص 77.
- (30) مجمع الأمثال، المقدمة، ص 3.
- (31) مجمع الأمثال، المقدمة، ص 3.
- (32) [حالة على بيت المتنبى: دأى الزمان أهله هي شبيبته فسرههم وأتيناها على الهرم].
- (33) ابن الخنوع، كلية ودمعة، باب القرد والفيل.
- (35) ومثال ذلك حسب Austin: أكد، وانكر، واجاب، وامترض، ومثل، وشتر، ونقل أفواهاً.
- (36) F Jacques.
- (36) أرسطو، الخطابة، تع. عبدالرحمن بنوي، المقالة، ص 117.

37) Voir Perelman, traité de l'argumentation. Bruxelles 1970

المراجع

المراجع العربية:

- ابن الأثير، المثل السائر.
- ابن المقفع، كيلة ودمعة، باب القرد والقلم.
- أرسطو، الخطابة، تع. عبدالرحمن بدوي، المقالة.
- ابن بو بكر شمعان، 1994، المثل جنساً أدبياً - ضمن: مشكل الجنس الأدبي في الأدب العربي القديم، منشورات كلية الآداب بمتروية.
- ابن رمضان صالح، صناعة الكتابة عند الجاحظ، ضمن ندوة القراءة منشورات كلية الآداب بمتروية.
- الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبدالسلام هارون.
- الجاحظ، 1982، البيان والتبيين، ط. دار الكتب العلمية، بيروت.
- خضر عادل، 1994، صناعة النقد، ضمن: مشكل الجنس الأدبي في الأدب العربي القديم، منشورات كلية الآداب بمتروية ص 264.
- الزمخشري، 1962، المستقصى، ط. الهند، مقدمة الكتف.
- الموسوي، محسن جاسم، 1997، برديات المصنوع العربي الإسلامي الوسيط، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت.
- المبدائي، مجمع الأمثال، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، 1987، ط 2 - دار الخيل، بيروت.

المراجع باللغة الأجنبية:

F. Jacques.

1) Maingueneau. 1994, l'énonciation linguistique française Ed. Hachette - paris, p Nomenmacher (Georges). Violence et interprétation.

ضمن - ندوة القراءة، منشورات كلية الآداب بمتروية، تونس ص 77.

Pereiman, traité de l'argumentation. Bruxelles 1970.

ملحق

النص 1

«كالكبش يحمل شفرة وزناداً».

«يضرب أن يتعرض للهلاك».

وأصله أن كسرى بن قباد ملك عمرو بن هند ملك الحيرة وما تلا ملك فارس من أرض العرب فكان شديد السلطان والبطش وكانت العرب تسميه بمضرب الحجارة، فبلغ من ضبطه الناس وقهره لهم واقتداره في نفسه عليهم أن سنة اشتدت على الناس حتى بلغت بهم مبلغ من الجهد والشدة. فعمد إلى كبش فسمّته حتى إذا امتلأ سمناً علّق في عنقه شفرة وزناداً ثم سرّحه في الناس لينظر هل يجترئ أحد على ذبحه؛ فلم يتعرض له أحد حتى مر ببني يشكر فقال رجل منهم يقال له علباء بن أرقم الهشكري ما أراني إلا أخذ هذا الكبش فأكله، فإلهه أصعبه. فأبى إلا ذبحه، فذكروا ذلك لشيخ لهم، فقال «إنك كائن لا تعدم الضار» ولكن تعدم النافع. فأرسلها مثلاً.

ولما كثرت اللائمة قال: «إني أذبحه ثم أتى الملك فواضع يدي بين يده ومعرّف له بذهني فإن عفا صبي فأهل ذلك هو وإن كانت منه عقوبة كانت بي دونكم فذبحه وأكله ثم أتى الملك عمرو بن هند فقال له **أيهت اللعن وأسهلك صياحك** يا خير الملوك إني أذنبت تنبأ عظيماً إليك وعصوك أعظم منه قال: «وما ذنبك؟ قال: «إنك بلوتنا بكبش سرّحته ونحن مجهدون فأكلته قال: «وقممت؟ قال: «نعم» قال: «إذن أقتلك» قال: «ملكك سيئ حكمه فأرسلها مثلاً ثم أشده فصيدة في تلك النخلة فقلّ عنه فجعلت العرب ذلك الكبش مثلاً.

للمهداني، مجمع الأمثال - الجزء الثاني ص ص - 24-25.

النص 2

استراح من لا عقل له

يقال: إن أول من قال ذلك عمرو بن العاص لأبيه، قال: يا بني، وال عادل خير من مطر واهل، وأسد حطوم خير من وال مظلوم، ووال ظلوم خير من فتنة دموم. يا بني حثرة الرجل عظم يجبر، وحثرة اللسان لا تبقي ولا تذر. وقد استراح من لا عقل له.

قال الرّمي:

ألف الهموم وسأده وتجنبت كسلان يصبح في المنام قتيلا

وقال بعض المتأخرين: مستراح من لا عقل له.

للمهداني (مجمع الأمثال)

جامع البلاغة والسينونة

عباس أمير معارز

المبحث الأول: جامع البلاغة:

تُرى ما البلاغة؟ وهل نقدر أن نصل إلى أنموذجنا القرائي المعرفي، ثم الإبداع بعامة، من خلال المدخل البلاغي. وهل نقدر أن نتلمّس لهذا الأنموذج مسالكه ومن ثم مخرجاته النقدية الراجعة من خلال الأنموذج القرائي البلاغي.

بادئ بدء، علينا أن نتخلى تماماً عن تلك القناعات الأولى التي رسمت في أذهاننا وهي تمنع عنا إمكانات الكشف والاستكشاف المعرفي التي يحققها لنا الفكر الإبداعي العربي.. فالبلاغة كما نفهمها ليست تلك الممارسة الميكانيكية أو الآلية التي نخضع بها تلاميذ المدارس وطلاب أقسام اللغة العربية في الجامعات والمعاهد، وإذ هي كذلك فإننا لا نكتفي بها بوصفها مظهراً منطقياً تمنع أنفسنا مسبقاً بفعل من موجهات التلقي السابقة، عن استكشاف ظاهرتها، من حيث هي ليست إشكالاً أدبياً حسب، وليس مجالها وحقل اشتغالها مقتصر على الحقل التعبيري اللغوي من حيث هو حقل إبداعي دون غيره.. إننا لا نكتفي بها كذلك وليس من حقنا تضيق دائرة اشتغالها، وإنما من واجبنا توسيع كفاءتها لتصير إشكالاً معرفياً كبيراً، وفكراً فلسفياً في خطوطه الكبرى.. وإذا كنا مصرين على اتباع الأنموذج الغربي والاستلاب الفكري والتفسي أمام مقولاته ويريقيها، فإن البلاغة لدى الغربيين الآن، لم تعد تُعطى على إنها درس تعليمي غايته تعليم التلاميذ أو الطلاب في المراحل الدراسية الابتدائية

كيفية كتابة رسائل الغرام لحبيباتهم، وإنما هي فكر تأويلي كبير، «إنها لم تعد شيئاً يستهدف الإنتاج، بل نظرية للفهم»⁽¹⁾.

فالبلاغة إذاً من حيث هي فكر ومقولات رئيسة، ومصطلحات، لا تتعلق بشيء قدر تعلقها باللغة، ولا تتعلق الأخيرة بشيء قد تعلقها بالفكر، ولا يتعلق الأخير بكائن ما من الكائنات عدا تعلقه بالإنسان... فالبلاغة قضية إنسانية كبيرة، وقلق معرفي كبير، وهي بعد ذلك وهذا «درس في جدل النفس»⁽²⁾، ولكننا وللأسف الشديد نصير على قراءتها بوصفها عناوين وسطوحاً، غافلين عن كل ما صدرنا به الحديث وغيره.

فإذا قرأنا البلاغة كذلك، وهي كذلك فهل نقدر أن نقترح أو نمسّنت مداخلنا النظرية، أو مداخل لنظرياتنا، أو مداخل عريباً لنظرياتنا النقدية وهي تمارس الوعي بجدل النفس من خلال النص الإبداعي؟

وللإجابة عن هذا السؤال لابد من تحديد أركان النظرية الناجحة..

لا شك إن نجاح النظرية، أية نظرية، مرهون بقدرتها تلك النظرية على الاستكشاف والاكتشاف، ومن ثم قدرتها على الوصول إلى ما يكمن وراء المظهر المعرفي بوساطة المظهر المعرفي نفسه، من حقائق لم تكن معروفة سابقاً أو - ولا يقل هذا أهمية عن ذلك، إن لم يكن يفوقه - فإن من سمات النظرية الناجحة توسيع كفاءة الحقائق السابقة التي استلها آخرون من ذلك السطح المعرفي عينه، من خلال الإضافة المعرفية التي تقدمها النظرية اللاحقة، أو من خلال تصويب مسارات طرق الإدراك والمستحصل من تلك الطرق بالنسبة إلى النظريات السابقة..

أما أهم ما يميز النظرية المعرفية الناجحة، فهو قدرتها على أن تدل معيارية اختلافها أو تباينها مع ما هو راسد ومنطقي، ثم قدرتها على أن تمنح الآخر قدرة على مد النظر بعيداً حيث تلك المساحة التي يمكن

بعد تمام الوصول إليها استكناه ما لم يُقَل بعد... وأخيراً فالواجب في النظرية أن تكون مجتهدة في الإلمام ببعيئيات الاكتشاف ومتطلباته التي يأتي على رأسها، قدرة تلك النظرية على مد الجسور القرائية فيما بين العميق والمظهري، والكلبي والجزئي، والبيادي والكامن، ودائماً لا بد من لم شتات الطرف الثاني من الأزواج المعرفية السابقة؛ المظهري، الجزئي، البيادي، الكامن، إلى الطرف الأول، بحيث يؤدي ذلك الرد إلى إمكان وسم النظرية بأنها نظرية شاملة وكفوءة ومجتهدة ومتحركة لا ساكنة، ومتوقفة لا منطفئة، وعميقة لا سطحية.. ويموجب ذلك كله تصير النظرية نظرية، وتتجاوز كونها نظرة سطحية عابرة، متأثرة بالموضوع المدرك، التائر الذي يمنحها من ممارسة أثرها الفاعل المدرك المؤثر.. فلذا كانت نظرية المعرفة، تعني مما تعني، والبحث في المشكلات الفلسفية الناشئة عن العلاقة بين الذات المدركة والموضوع المدرك، أو بين العارف والمعرفة.. وأحدث صورها تلك التي تبحث عن طبيعة الذات المدركة لمعرفة الأثر الذي تتركه هذه الذات في تصور الشيء الخارجي^(٢) إذا كانت نظرية المعرفة كذلك، وإذا كان الإدراك الإنساني مجال عنها واهتمامها، خلصنا إلى نظرية البلاغة، بوصفها نظرية في المعرفة من خلال المظهر اللغوي للفكر الإنساني.. فهي إذاً قرارة الحياة ومشكلاتها وموقف الإنسان من قضاياها من خلال اللغة..

ويموجب ذلك كله تصير محاولتنا في فهم البلاغة العربية محاولة في فهم الحياة الإنسانية وقضاياها من حيث خصوصيتها العربية أولاً، ثم من حيث بعدها الكوني المشترك ثانية، وهاهنا تصير البلاغة العربية نظرية، بعد تجاوز هفواتها التي هي سمة الفكر الإنساني، حتى حينما تكون العقول هي مرتبتها العليا من الإشراق والاستشراق المعرفي... وحينما نكون قد امتلأنا مدخلنا أو لنقل عدنا إلى امتلاك مدخلنا المعرفي، أو نقطة البداية التي؛ نستطيع أن نقف فوقها في ثقة قائلين: نعم هنا نقطة بداية كانت كنهية بذلك، لو لم ندر لها ظهورنا في قرون التراجع

الطويلة، ثم في عصر القطيعة الحداثية مع التراث⁽⁴⁾، على أن عودتنا إلى هذه النقطة ليست عودة الزائر القافل إلى بيته بعد وجيز زمن، ليعارس ما كان قبل الزيارة، وكان شيئاً لم يكن، وكان الهدف من الزيارة هو حصراً والاستماعة بشواهد من الماضي لتأكيد الحاضر⁽⁵⁾ أو كان الهدف من الزيارة هو حصراً وضع الهدى على ثراء ذلك الفكر البلاغي المربي، ثم المدول عنه أو التحول إلى المصطلح النقدي الغربي الباهرة خلبته غالباً، على الرغم من أن الإمكان المعرفي أمر وارد، يتعلق بالإفادة من الأرضية المعرفية لذلك الفكر المربي الأصل ممثلاً بمصطلحاته وحدوده، بدلاً من نقل المصطلح الأجنبي بكل ماله، أو ما يتعلق ويحدد اشتغاله وسياقات اشتغاله وأرضية اشتغاله معرفياً⁽⁶⁾.

أسلفنا، أن الأنموذج البلاغي، أنموذج معرفي، وأن النظرية البلاغية نظرية معرفية، وأن النموذج والنظرية مدخلان لقراءة الحياة ثم لقراءة الكون، لا قراءة المنجز الإبداعي حصراً، وما ذاك إلا لأن المطالب الوحيد بالإدراك أو التفكير ليس إلا الإنسان، وليس النموذج أو النظرية إلا المظهر اللغوي لذلك الفكر، حيث لا تفكير بلا لغة ولا لغة بلا تفكير..

نرى لماذا نتجهز إلى الأنموذج البلاغي المربي تحديداً؟

لا شك أن اللغة العربية، لغة حية، ثبت أمر حيويتها من خلال التزامها بالقاعدة الذهبية فيما يخص التوسط والتوازن اللغوي، فاللغة العربية تجمع بين كثير من خصائص اللغات الأخرى، على مستوى جميع فروعها اللغوية: كتابة وأصواتاً وصرفاً ونحواً ومعجماً. وتتسم منظومة اللغة العربية بتوازن دقيق، وتأخ محسوب بين فروع اللغة المختلفة.

ومن منظور معالجة اللغات الإنسانية آلياً بواسطة الكمبيوتر، أثبتت العربية - أيضاً - جذراتها كلفة عالمية ويفضل توسطها اللغوي (...) يسهل تطوير النماذج البرمجية المصممة للغة العربية لتلبية مطالب اللغات الأخرى وعلى رأسها الإنجليزية، بقول آخر، فإن العربية لغوياً وحاسوبياً، يمكن النظر إليها - بلغة الرياضيات الحديثة - على أنها فئة عليها (...)

تتدرج في إطارها كثير من اللغات الأخرى، كحالة خاصة من هذه الفئة العليا⁽⁷⁾، وحيوية اللغة هذه تقضي بأن الأنموذج البلاغي «المستتب في صلبها والمنبثق من عنصريتها، هو أنموذج حيوي... وكفينا شاهداً على ذلك، وليس ثمة بعده شاهد، آخر الكتب السماوية، القرآن الكريم الذي ثبت إعجازه البياني بكل شعبه التكوينية المنبثقة من إياته لـ «كل شيء» ومنها الشعب العلمية، الفيزيائية والكيميائية والإحيائية والرياضية..

ولا شك أيضاً أن الموضوع المدرك بالتمسبة إلى الفكر البلاغي العربي، أولاً هو القرآن الكريم وإعجازه البلاغي أو البياني.

ومن هذا المنطلق نرى إلى حيوية الأنموذج العربي وشموليته. على أنه - أصلاً - ولهد أو منبثق عن نص كوني أصل، هو النص القرآني، ثم إنه أصلاً نظرية في الإدراك الإنساني للحياة والكون من خلال المظهر اللغوي لذلك النص والذي هو **مظهر لسانی عربي**. وكما ثبت خلود القرآن ودوام إعجازه وتجدد علومه، ثبت تجدد لسانه العربي، ومن ثم عربية بلاغته.. فالتنظيرية البلاغية العربية نظرية حيوية لها القدرة على الإحاطة والشمول، وتصلح أرضيتها المرفهة للكشف والاستكشاف معرفياً ومن ثم إبداعياً.. ولهذا فإن عدنا إلى النظرية البلاغية العربية قضية معرفية وضرورة إنسانية، لا ترفاً أو زيارة أو تكوصاً، أو عجزاً..

إذا عرفنا أن النظريات الأدبية الغربية منبثقة من صلب النظريات اللغوية الغربية، أي من صلب اللغات التي هي غير العربية، وأن العربية هي الأرجح صوتاً وصرهاً ونحواً ومعجماً، خلصنا إلى إن النظرية الأدبية العربية التي تنبثق من صلب اللغة العربية وفكرها، هي الأرجح مهما طال الزمن، ومهما تمددت النظريات، وأينما وكيفما اضططرت مضطرياتها.. ولكن الذي بنا حاجة إليه حقاً هو النظر إليها بوصفها الأصل المستمد للتفرع والتشعب والنمو على مر الفصول وهي خلال حركية الزمن.. فالتنظيرية البلاغية العربية في خطوطها الرئيسة صالحة لكل مكان وزمان، وإن لم نبالغ - ولعلنا نبالغ - فإنها صالحة لكل المعارف ثم لكل الآداب..

والذي يترتب على هذا النظر هو تجاوز انغلاق المصطلح البلاغي على الكيفية التي مارس بواسطتها البلاغيون العرب القدامى وعيهم بالتصوير من خلاله. فذلك الوعي سياقاته التكوينية - البلاغية التي تناسب المكان والزمان والكائن آنذاك.. ولكن ما يناسب مكاناً آخر وزماناً لاحقاً وكائناً جديداً، هو المصطلح من حيث هو بنية معرفية (خام) أو المصطلح من حيث هو إمكان، لا المصطلح من حيث هو ممارسة قبل كذا قرن من السنين.. وما ذاك إلا لأن ذلك المصطلح بخطوطه الرئيسة ولید الفكر الإنساني بخطوطه الرئيسة، ثم هو وقبل ذلك ولید الإمكانيات المعرفية الكائنة في النص القرآني الكريم بوصفه مادة معرفية لا تنضب.. ومن هذا المنطلق نرى إلى المصطلح البلاغي العربي على أنه مادة معرفية قابلة للتجدد ومستعدة للعطاء دائماً، كما أن اللغة العربية كذلك. ولهذا وغيره مما فصلنا القول فيه كتابنا «قرآنية التكوّن»، نفعنا، أو نرجع لنبدأ من جديد، ونبدأ لترجع ثانية.. والمبتدأ والمنتهى، هو، الأنموذج البلاغي العربي القابل للإحاطة لا بالمنجز الإبداعي حصراً، وإنما بالمنجز المعرفي بکلیته، ومن بعد ومترتب عليه المنجز الإبداعي لا في الشمر حصراً، كما حصل مع بعض (الزائرين) الذي عادوا إلى المصطلح البلاغي العربي على استحياء ثم عدلوا عنه إلى المصطلح الغربي، وهم يطبقونه - وقتلاً ما يطبقون - على الشمر حصراً... وإنما المصطلح البلاغي العربي صالح ومستمد تماماً لاستئصال العناصر الإبداعية ثم تمهيم نماذج المستلة، في الرواية والقصة والمسرحية، ولا يُستثنى المنجز البصري مثلاً بالنص التشكيلي أو التلفازي أو السهيمي..

ولكن الذي بنا حاجة إليه حقاً ونحن نجعل من المصطلح البلاغي العربي القديم موضوعاً لإدراكنا ومادة معرفية لنظريتنا في القراءة، هو أن ننظر إلى المصطلح البلاغي على أنه مظهر أو معبر لا بد أن يخلص بنا بوصفه مدخلاً معرفياً إلى مخرجاته، فمخرجاته هي المطلوب الذي نسمى إلى الإمساك به من خلال مظهر المصطلح وحدوده الاصطلاحية، وإلا فإن

المصطلح حينما يصير هو المدخل والمخرج هي أن معاً، يصير الوصي القرآني قاصراً، بسبب من مطالبته المصطلح بالكشف المعرفي، وكان المصطلح هو الكاشف والمكشوف، أو كأنه هو المعرفة ووسيلتها، وكأننا بذلك التعامل مع المصطلح، نطالب الأذن بأن تكون هي السامع والمسموع، ونطالب العين بأن تكون الرائي والمرئي وما الأمر كذلك إطلاقاً.. وعدا ذلك فإن تلك المطالبة لا تراعي ما تنسم به اللغة ومن قبل الفكر، ومن ثم المصطلح من إمكانات التجدد والتكوين المستمرين، وهذا ما لا دخل أو مداخلة للمصطلح بقصوره، وإنما يقع وزره وقصوره كله على المدرك الذي لا يتماشى مع سنة الكون القاضية بالحدوث المستمر، أي بالحدثة المستمرة، وهي تخضع لحركة الزمن ودفعه المستمر الذي يعاقب آثاره ويمتلزم آثاراً أخرى وهو يتحرك من المستقبل إلى الماضي مروراً بالحاضر.. وما التمسك بالمصطلح من حيث هو ممارسة خاضعة لمسايقها الكونية في حقبة من الزمن إلا تمسك بجهة المضي من المصطلح دونما قدرة على استشراف أو اكتشاف جهة المستقبل، فالمصطلح البلاغي العربي جهتان جهة مضي وجهة مستقبل وما بين الجهتين وفي ضوء تلازمهما لا بد أن نعتنيت وسائلنا في الإدراك والتعرف والاستكشاف. على أن استكشافنا خلال هذه الحقبة الزمنية التي نعيش، سيكون جهة مضي هو الآخر بالنسبة إلى اللاحقين في حقبة زمنية لاحقة.. ودائماً لا بد للمدرك وهو يضع المصطلح قبالة، أن يؤمن بهذه الحقيقة.. وهاهنا تصير النظرية البلاغية العربية قادرة على الوصول والإيصال في وقت معاً.. فهي وصول إلى العمق الزماني والمكاني والإنساني للمصطلح ومن خلال المصطلح من حيث أن ذلك العمق جهة الماضي.. وهي إيصال لخالصة العمق من حيث هو مكون أصيل وعميق وخفي إلى تخوم المستقبل المكاني والزماني من خلال الحاضر، وفيما بين الظاهرة البلاغية وممارستها من خلال المصطلح، وفيما بين الفكر واللغة من خلال الأشياء، وفيما بين المعنى أو المستوى أو المدلول من جهة واللفظ أو الشكل والدال من خلال الدلالة.

ويموجب ذلك جميعاً يتحقق للبلاغة بلاغتها، فتجاوز ميكانيكيتها المسطحية إلى حيث عمقها المكون (يكسر الواو) لتلك الآلية الخارجية أو لذلك التمثيل السطحي. ويموجب ذلك تصير البلاغة نظرية فهم وتفهيم، وفكر وتفكر، ومعرفة وتعرف، وكشف وتكشف، وقراءة وتقرأ، وعلم وتعلم.. أما الوجه الثاني من الأزواج السابقة (التفهم، والتفكر، والتعرف، والتكشف، والتعريف، والتعلم) فكتل به الظاهر البلاغي مثلاً بالجسد المعرفي للمصطلح ثم بالآلية التي رسم حدودها البلاغيون القدماء. وأما الوجه الأول من الأزواج المعرفية البلاغية السابقة؛ (الفهم، الفكر، المعرفة، الكشف، القراءة، العلم)، فكتلة بتحقيقه الظاهرة البلاغية من حيث هي وهي متميز ومتقدم بالنسبة إلى عصره والمصور اللاحقة..

وعلى هذا الأساس، نرى إلى البلاغة العربية ومصطلحها الأصل على أنها المنبثقة من صلب الظاهرة الكونية الخالدة، القرآن الكريم، فلسمة رواه شهر رافد القرآن وأرضيته العربية ولا مؤثرات كتأثيره. ومن ثم فإننا سنتنظر إليها على أنها الكيفية المستكشفة التي ليس بمريدها حاجة إلى غيرها، شرط أن يتسم مريدها بخلقها، وما خلقها إلا امتلاك القدرة على الوصول إلى الشيء، ثم الانتهاء بعد الوصول إلى المطلوب من وراء الوصول، ولهذا الانتهاء وذلك الوصول متطلبات من أهمها القدرة على رد الجزئي إلى الكلي والسطحي إلى العميق والكبير إلى الصغير، والكثير إلى القليل، والبادي إلى الخافي، والثابت الساكن إلى المتحرك. وكل ذلك من خلال إمكانات القراءة العميقة التي تستقرئ الشيء ومقابلته - أي المصطلح - ومقابلتها النص الإبداعي، فإذا امتلك الاستقراء عمقه امتلك القارئ الوعي بقراءته، فإذا تحقق الوعي بقراءته تحققت بلاغة إفراده حيث ينتظر الآخر بلاغة في الإفراده.. وليس كل من استقرأ وقرا، أقرأ غيره، فقد يتميز بالبلغ بالقراءة ولا يتميز بالإفراده..

والذي يتطلبه المصطلح البلاغي العربي بعد ذلك هو مقارنته، أي الانجماع به والتجمع بجمعه، فلا وجهاً واحداً للمصطلح البلاغي، وإنما

وجوه عدة، ولا زاوية قراءة بل زوايا ولا أفقاً للاستقراء بل آفاق.. وهكذا يجب التعامل مع الشيء الذي هو قبالة المدرك، ومن ثم هكذا يجب التعامل مع النص الإبداعي الذي هو صنوه المجسد بأزاء طبيعة طبيعة المصطلح التي هي طبيعة مجردة صالحة للتطبيق على هذا النص أو ذلك..

هنا المصطلحات البلاغية بجماعها، هي مظاهر متنوعة متطايفة تطايف الضوء الشمسي من حيث ميثقه ثم من حيث طبيعته اللونية البيضاء ابتداءً وأصلاً، والسباعية منتهى وخصوصاً وتظهراً.. وكذلك هي المصطلحات البلاغية العربية، وكذلك هي الفنون البلاغية العربية الثلاثية: (البيان والمعاني والبدیع)، فالوجه البيناني للبلاغة العربية هو ذاته وجه المعاني وهو ذاته وجه البديع. والنظرية من حيث الأصل الشمسي ومن حيث المنبثق القرآني واحدة.. فإذا فَرَقْنَا الفنون الثلاثة هي مصطلحاتها حصلنا على كثرة كثيرة من المصطلحات البينانية والأخرى المتعلقة بعلم المعاني، والأخيرة التي هي خاصة بعلم البديع.. وما جاز على الفرق الثلاثي الأول يجوز على الفرق الأخير، فرق الكثرة، أي أن ما جاز على فرق الفنون من البلاغة - النظرية، يجوز على فرق المصطلحات من النظرية عنها..

وبموجب ذلك نرى التوقف عند المصطلح بعينه والانفلاق عليه، دليلاً على القصور القرآني للمدرك، وما لتجاوز هذا القصور من وسيلة إلا التخلق بخلق البلاغة والتوسم بوسمها، وما التوسم بوسمها إلا من خلال رد الجزئي إلى الكلي، بغية الوعي بالنظرية. والذي ينطبق على إدراك النظرية ومصطلحاتها ينطبق على إدراك العمل الأدبي ومكوناته، ومن قبل فإنه ينطبق على الأجناس الأدبية جميعاً، بوصفها فرق الجنس الأول إبداعياً، جنس الشعر.. فالشعر هو النظرية الإبداعية المقابلة لنظرية البلاغة، ومن حيث الصفة البشرية للبلاغة، أي من حيث الدرجة الأدنى من البلوغ بالنسبة إلى درجة الإعجاز التي هي درجة القرآن

الكريم.. على أن هذا الأمر لا ينطبق على الإبداع العربي حصراً، وإنما يتجاوز ذلك إلى الإبداع الإنساني بعامه..

فالرواية ومن قبلها القصة والحكاية والمقامة عربية، ومن بعدهم المسرحية ومتداخل معهن الفنون الأخرى.. هي جميعاً فرق الأصل الإبداعي الجامع، الذي نحن زعيمون بأنه القصص. فالقص أصل الفترق شعباً ولايد من رد الشعب إلى الأصل، ثم لايد من تلمس شعرية الأجناس الإبداعية، كما لايد من تلمس بلاغة المصطلحات بياناً أو معاني أو بديعاً.. وعلى قدر إخلاص الأجناس الأخرى للجنس الأصل، ثم على قدر تكون الأجناس الأخرى وتمظهرها بذلك القص وتمظهره الموهل في القدم مكاناً وزماناً ونصائنه ممثلاً بأول ذاكرة بشرية (ذاكرة آدم عليه السلام)، قصت قصتها بعد النزول، ثم ذاكرة القتل (هابيل وقايل)... ومن بعد فعلى قدر امتلاك الأجناس لخصوصيتها وفرديتها في التمظهر، ثم على قدر تمكثها من الإحالة على بعضها البعض من جهة، ومن ثم قدرتها على الإحالة جميعاً على وإلى أصلها الكامن فيها.. على قدر كل ذلك واختلاف لايد منه، نهكم لها أو عليها ببلاغة التكون أو عدمها، أي نهكم لها أو عليها بامتلاكها شعرية القص - قص الشعرية أو عدمها.. وما هذا المخرج القرآني إلا ذاك المدخل القرآني، الذي رأينا فيه إلى المصطلحات البلاغية وإخلاصها في التكون والتمظهر وامتلاك الخصوصية والبلاغة في الإحالة بالنسبة إلى النظرية الأصل، نظرية البلاغة العربية..

فإذا فرغنا من ذلك كله، ثم توجهنا بالنظر إلى النص البلاغي الأصل الذي انبثقت منه البلاغة العربية، وجدنا النص الكريم، النص القرآني... ويتمام الوجد، نرجع هنضيف بالإضافة تمام بلاغة، فنقول، إن المعيار الكوني لمعرفة النص الإبداعي ثم لمعرفة جماليته، هو مدى قربه أو بعده من النص الكريم بوصفه قيمة بلاغية معرفية أو بوصفه قيمة بلاغية جمالية، وما بين القهمتين تداخل واستتبات فلا مبالغة أو مقارفة ولا تباعد أو اختلاف، بل أصالة وترتب..

المبحث الثاني: بلاغة الكيونة:

لقد خالصنا في المبحث السابق إلى أن بلاغة البلاغة تقضي بتجاوز محاولات التفكير الجزئي، تلك المحاولات القاضية بتحصين المصطلح البلاغي وتدعيمه بالثبوت والانفلاق والمحدودية، ثم النظر إليه على أنه مفروق منه مظهراً وظاهرة، إمكاناً وتحققاً، نظرية وتطبيقاً.. فالمصطلح البلاغي كما سبق ويان لنا وجه من وجوه ممارسة القراءة العميقة للظاهرة الإنسانية في كل مكان وزمان. فلذا ما استنفذ الإنسان وجهاً من تلك الوجوه في حقبة زمنية معينة من خلال الممارسة التطبيقية للمصطلح، فلا يعني ذلك الاستنفاد أن المصطلح فُرج من معنواء الفرعي وأن قدرته على أن يكون موثلاً لقراءات جديدة قد استنفدت. فالمصطلح البلاغي قراءة متعالية على المكان والزمان، وبالمحصلة فإن الاستقراء به، ومن ثم الإقراء به (استقراء الآخر، استكشافه، وإقراؤه، أو تمكينه من الكشف)، أمران متلازمان ووجهان متواجهان لبلاغة بلاغته.. فهو إذاً في حركية دائمة من حيث هو ممارسة قراءة، وفي ثبوت من حيث هو معبر وجسر واصل بين المقروء والقارئ، فلا عيب في ثبوت الجسر هاهنا، ولكن العيب حقاً، هو أن يكون ذلك الجسر غير قابل لعبور أحد من عليه إطلاقاً، أو أن يكون خاصة أحد بعينه من المارة لا المارة جميعاً ويفض النظر عن زمانيتهم أو مكانيتهم أو انحدارياتهم طالما أنهم يمتلكون الاستعداد التكويني للعبور، جسداً وما وراء الجسد..

فالمصطلح البلاغي - الذي ننظر إليه بوصفه معادلاً قتيماً للجنس الإبداعي بالنسبة إلى الأجناس الأخرى، ثم بوصفه معادلاً قتيماً لكل مكون أو عنصر إبداعي أو مقوم قتي أو جمالي من مقومات جنس بعينه - هو كيونة دائمة مكاناً وزماناً وكائناً..

جاء في المعجم العربي:

الكون: الحدث، وقد كان كوناً وكيونة.

والتكوّن: التحرك.

وكوّنه فتكوّن: أحدثه فحدث.

وكان يكون كوناً أي وجد واستقر.

وكان إذا جعلته عبارة عما مضى من الزمان احتاج إلى خبر لأنه دل على الزمان فقط... وإذا جعلته عبارة عن حدوث الشيء ووقوعه استغنى عن الخبر لأنه دل على معنى وزمان.

وكان تكوّن بمعنى مضي وتقصّي، وهي التامّة. وثاني بمعنى اتصال الزمان من غير انقطاع، وهي الناقصة⁽⁸⁾.

وبعد إجراء القراءة، ومن قبل التوسم بوسم البلاغة، وفي ضوء شيئية المصطلح البلاغي، نرى إلى ذلك المصطلح على أنه حدوث مستمر في المكان والزمان، ثم نرى إليه بوصفه مستقراً مرة وقلقاً متحركاً غير مستقر مرة أخرى. ثم نرى إليه بوصفه ما مضى وانقضى مرة ومتصلاً جاريّاً من غير انقطاع مرة أخرى. ثم نرى إليه بوصفه مظهراً للزمان وللحدث والمكان والكائن جميعاً، آخر ما نرى. وما ذلك إلا لارتباط فعل الحدث بمحدث (بكسر الدال)، أي بقائم بالحدث، ثم لارتباطه بالشيء الذي وقع عليه فعل الأحداث، ثم لارتباطه بأن الإحداث هي الشيء لا بد أن يتم في مكان وزمان بعينهما..

فإذا أعدنا إجراء القراءة ثانية، خلصنا إلى أن الحدث هو نقطة الارتباط الكامنة والكائنة فهما بين المكوّن والتكوّن، فالمكوّن أصل عميق خافٍ ماضٍ غير مرئي، بينما التكوّن مترتب على الأول ثم هو ظاهر حاضر مرئي.. وهاتان طرفان للكهنة، طرف المكوّن وطرف التكوّن، ولا بد للمكوّن المترتب على فعل التكوين أن يكون دالاً على أصالة المكوّن، ثم على قدرته على التكوين.. بل إننا لا نقدر إطلاقاً أن نتلمس حسياً ذلك المكوّن، إلا من خلال فعله الذي هو فعل الإحداث هي الشيء.. فالبيدي لنا هو الشيء وقد أحدث فيه، فإن لم يبد لنا من خلال الشيء: (المصطلح -

العمل)، أن فعلاً قد فعل، فلا حدوث إذاً، والشئ كما هو عليه أصلاً، فلا فردية ولا خصوصية ولا أسلوبية، ولا بلاغية ولا إبداع ولا معرفة ولا قراءة.. حصلت..

فإذا كان الفاعل، أي فاعل الحدث، واحداً، ولا بد أن يكون كذلك من حيث هو باحث بلاغي، أو من حيث هو شاعر، أو من حيث هو روائي، أو من حيث هو تشكيلي.. جاء فعله من حيث جهة العمق الخفي فيه واحداً مهما تمدت الطرائق واختلفت الحوادث وتنوعت الأشياء التي يقع فيها وعليها فعل الحدث. فمجموع قصائد الشاعر قصيدة طويلة كتبها في المرة الأولى للمكتبة في ديوانه الأول حمص المسبق التاريخي للمكتبة وما زالت كذلك حتى آخر قصيدة كتب، ولم تكتمل بعد، حتى يلقي الشاعر قلمه.. وكذلك مجموع قصص القاص وروايات الروائي ومسرحيات المسرحي ولوحات التشكيلي.. إلخ.

وما ينطبق على مجموع القصائد أو مجموع الروايات كل على حدة، ينطبق على مجموع الأعمال الإبداعية لمبدع واحد، فقد يكون المبدع شاعراً وروائياً ومسرحياً وتشكلياً في آن مماً.. وما ينطبق على المبدعين ينطبق على الأنواع الإبداعية قاطبة، وهي تتكون من صلب ذلك النوع الإبداعي، الأصل والمكوّن (بكسر الواو)، ألا وهو القصص.. وما ينطبق على الجميع، هو المخرّج الذي استلزمه المدخل البلاغي الذي رأينا مصطلحاته ثم إلى فنونه الثلاثة على أنها وأن تصدرت طرائقها واختلفت حدوثاتها وتنوعات نصوصها أو تفرعات الفن الواحد مما يقع عليه حدوث محدثها، على أنها مصطلح واحد، هو مصطلح البلاغة، اختار أن يكون الطرف الأول والخفي الذي به تكونت المظاهر وتعددت المكونات... تشبيهاً، أو كناية، أو قصراً أو إيجازاً، أو طيفاً...

فإذا ما أجرينا القراءة الثالثة، تبين لنا أن المقومات البلاغية التي تهض بالرواية هي ذاتها التي تهض بالقصة، ومن بعد بالمسرحية، وعلى الطرف الآخر بالرسم والموسيقى والفيلم.. إلخ، مع فارق الطبيعة النوعية،

أو مع هارق التمثهف التكويني لهذا الجنس أو ذاك، والذي يقابل اختلاف الشيء عن الشيء من جهة واتحادهما من جهة أخرى، بالنسبة إلى الحدث الواحد من حيث هو فعل فاعل مجرد من اللون أو التطايف اللونية بمهداً عن العمل الإيداعي ومصطلحه البلاغي.. فإذا قارنا هذا بذلك خلصنا إلى أن المقومات البلاغية التي تنهض بالتنوع الشعري بوصفه الوجه التالي للقص، هي ذاتها المقومات التي تنهض بالأجناس الأخرى مع هارق التطايف اللونية بالنسبة إلى اللون واللون، ثم بالنسبة إلى الألوان جميعاً واللون الأصل - الأبيض - وكذلك هو الحال بالنسبة إلى العلاقة بين التشبيه أو الاستعارة أو المجاز أو الكناية من حيث إن تلك التمثهفات تظهف الأصل الجامع (البهان)، ثم من حيث العلاقة الكائنة بين تلك التمثهفات حينما تكون خلاصة علم المعاني، كأن تكون التقديم والتأخير، أو الحذف والإضممار أو الإيجاز أو الإطناب أو المساواة.. وكذلك هو الحال حينما تكون التمثهفات ممثلة بالجناس أو الطباق والمقابلة، أو التورية أو رد المعجز على المصدر.. وغيرها من فنون البديع.. فإذا ما اكتفينا بالأصل الجامع لكل من تلك الفنون خلصنا إلى علاقة مماثلة كائنة بين البهان والمعاني والبديع.. فإذا عرضنا ذلك على الرواية وجدنا المكان بوصفه عنصراً روائياً تظهراً للزمان ووجدنا الزمان تظهراً للحدث ووجدنا الحدث تظهراً للشخصية، ووجدنا اللغة الروائية تظهراً للمكان والزمان والحدث والشخصية.. فإذا عرضنا ذلك على المسرحية أو على اللوحة أو الموسيقى وجدنا الأمر لا يختلف، ووجدنا البلاغة هي البلاغة.. فإذا ما اكتفينا بأن نظرنا إلى علاقة الشكل بالمعنى في ضوء تلك المواجهة أو المطابقة التكوينية للبلاغة، شعراً وقصة ومسرحية ورواية وتشكيلاً.. إلخ، وجدنا أن علاقة الجمالي بالمعروفي، ومن ثم الشكلي بالمعنوي، هي العلاقة ذاتها التي تحكم الخارج بالداخل والسطح بالعمق والمتربب بالأصل، والمتكوّن بالمكوّن، والحادف بالمحدث والظاهر بالمتظهر.. وما الطرف الثاني من الأزواج السابقة إلا متبثق من صلب الطرف الأول. وهذا ما يجعلنا نقرأ الشكل الفني ونسججه البلاغي في ضوء قدرته على الإحالة إلى

المكوّن، فإن قصره في الإحالة فلا نعتد به، وما عدم الاعتداد به إلا لأن المحدث (الأديب أو الفنان) لم يعتد بالمنطق البلاغي الذي يحكم صيرورة منجزه الإبداعي، أو لنقل أنه غير قادر على تبينه، ومن ثم فهو غير قادر على تجسيده فنياً من خلال المظهر الحسي للمعمل.. بل إن عدم قدرة المظهر على التكوّن تمنى أن لا مكوّن ولا محدث أصلاً خلف المظهر، وإنما هو أي المظهر لعب شكلي ناهل.. أو أنه أي المظهر دليل على أن صاحبه قادر على القراءة ولكنه غير قادر على الإقراء، أي أنه قادر على البلوغ ولكنه غير قادر على الإبلاغ، أي أنه قادر على الوصول ولكنه غير قادر على الإيصال.. وهاهنا تصير محاولات التزيين الخارجي الذي صار الغربيون يهتمون بها ويعنون بمعيارياتها محاولات بائسة حينما تستتب في تربة غير تربة الكشوفات الجغرافية وما تبعا من تقدم علمي وتكنولوجي يحكم الخضوع لمكوناتهم المرئية والجمالية، ومن قبل يحكم تأميمهم لمكوناتهم الاجتماعية والاقتصادية التي هي الأخرى متأثرة بطغيان مكونات متأصلة، ألا وهي مكونات النموذج العلمي، وتحديداً النموذج الفيزيائي الذي عمّمه الغربيون فقرأوا بموجبه النموذج اللساني خاصة والإنساني عامة فقصرّوا. وشاع عن ذلك التقصير سيادة الرؤية البصرية في قراءة الأشياء والكون ومن ثم الإبداع الإنساني. وما الرؤية البصرية بحسب النموذج البلاغي إلا رؤية مترتبة على الأصالة التي للرؤية السمعية، هشيع الثانية دونما ارتكاز على الأولى، شيع المكوّن المجاني الحسي السطحي المظهرى الذي حينما لم يجمعه جامع العمق السمعي ورؤيته الصوتية، صار عاجزاً عن الإمساك بذاته ومن صار عاجزاً عن امتلاك قدرته على الإقراء والإبلاغ والإيصال ومن بعد، صار عاجزاً عن الفعل، أي عاجزاً عن امتلاك القدرة على التأثير الوجداني، والبناء على أساس من تلك التأثير الذي لا يوفره إلا الأصل السمعي الذي يطالب النموذج البلاغي بالوعي بأصالته وبلاغه أصالته..

الهوامش

- (1) أوليفي ريبول، طبيعة البلاغة ووظيفتها (بحث مستقل) ترجمة الفروس المبارك، مجلة نوافذ - دورية تعنى بترجمة الأدب العالمي - النادي الأدبي للثقافة بجدة، العدد السادس عشر، 1422هـ - 2001م: ص 77.
- (2) د. مصطفى ناصف، النقد العربي نحو نظرية ثنائية، سلسلة عالم المعرفة، (255)، الكويت: ص 240.
- (3) الدكتور جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1979م، ج 2/ ص 478.
- (4) د. عبدالعزيز حمودة، المراهق المقعرة - نحو نظرية نقدية عربية، سلسلة عالم المعرفة (272)، الكويت 2001، ص 489-490.
- (5) نفسه: ص 489-490.
- (6) انظر: نفسه: ص 486-487.
- (7) د. نهيل علي، الثقافة العربية وعصر المعلومات - رؤية لمستقبل الخطاب الثقافي العربي، سلسلة عالم المعرفة (265)، الكويت أيار 2001، ص 238.
- (8) انظر: أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الألفريقي المصري، دار صادر - دار بيروت، 1956، مادة كوين.



معركة المنبر الجمر

محمد سيد بركة

شهدت ساحة الأدب العربي في مطلع القرن العشرين الميلادي نهضة أدبية كبيرة، وكانت المراكز الأدبية جزءاً أصيلاً من هذه النهضة.

وكان فرسان هذه المراكز الأدبية الحديثة في العالم العربي طه حسين والعقاد والرافعي وعبد الرحمن شكري وخليل مطران وأحمد زكي أبو شادي، وحشود من تلاميذ هؤلاء المماليكة ومؤيديهم، كل يناضل ويكافح خصومه ويدافع عن آرائه، مما أثري الحياة الأدبية في ذلك الوقت.

يقول طه حسين:

«والحق أن هذه الخصومة قد فتحت للمعاصرين من الأدباء المصريين أبواباً جديدة في الفن، وأهافتاً جديدة في النقد وعلمتهم أن الشعر لا ينبغي أن يكون تقليداً للقديماء، ومحاكاة لهم في رصانة اللفظ، وجزالة الأسلوب وروعة النظم، مهما تكن مكانة هؤلاء الأدباء، ومهما يعظم حظهم من التفوق والنبوغ.

فالأدب جنوة يذكيها الوقود وتوشك أن تخمد إذا لم تجد هذا الوقود. فلتذك الجنوة الأدب إذاً ولمسطف لهبها، ولا بأس بأن نكون نحن الأدباء وقوداً لهذه النار»⁽¹⁾.

مولد ناقد:

عرفت الحركة الأدبية في مصر والعالم العربي في نهاية

العشرينات من القرن الميلادي السابق سيد قطب الشاعر والناقد منذ أن كان طالباً يوالي نشر إنتاجه على صفحات المجلات التي كانت منتشرة في ذلك الحين، مثل مجلة البلاغ الأسبوعي والأسبوع والرسالة والمقتطف والثقافة والأهرام والفكر الجديد.

وقد صدر له أول كتاب نقدي بعنوان: مهمة الشاعر في الحياة وشعر الجيل الحاضر عام 1933، وكان في أصله محاضرة ألقاها سيد قطب في مدرج كلية دار العلوم قبل أن يتخرج فيها بامام واحد، وقدم للكتاب الدكتور مهدي علام أستاذ سيد قطب في دار العلوم بقوله:

«لقد كان من بواعث اغتيابي، أن أشرفت على إلقاء هذه المحاضرة بمدرج دار العلوم مهد العلم والأدب، الذي قال فيه المرحوم الإمام الأستاذ الشيخ محمد عبده:

إن باحثاً منقفاً، لو أراد أن يعرف أين تموت اللغة العربية وأين تحيا، لوجدما تموت في كل مكان، وتحيا في دار العلوم.

ولئن كنت فحمت المحاضر سيد قطب بأنه طالب، يسرني أن يكون أحد تلاميذي، فإنني أقول اليوم، وقد سمعت محاضراته، إنه لو لم يكن لي تلميذاً سواء، لكفاني ذلك سروراً وقناعة واطمئناناً إلى أنني سأحمل أمانة العلم والأدب من لا أشك في حسن قيامه عليها.

وسيد قطب باحث ناشئ، تعجيني منه عصبية البصيرة، وإشادته الشعراء الناشئين من أمثاله. هو جد موفق في اختياره لهم وليس أقل توفيقاً في اختياره من شعر نفسه، وإن ستر تواضعه وراء ستار شاعر ناشئ.

وقصارى القراء، أن أقول لهم:

«إنني أعد سيد قطب مقبرة من مفاخر دار العلوم، وإذا قلت دار العلوم فقد عنيت دار الحكمة والأدب»⁽²⁾.

وفور تخرجه في دار العلوم توالى مقالاته النقدية مما أثار

الكثير من الردود عليه. فالمعارك الأدبية أمر طبيعي في حياة الناقد الأدبي، بل هي شيء محبب إلى سيد قطب حيث يقول:

«وربما كنت أول مفتبسط - من المفتبطين - بهذه المعارك جميعاً، مهما كان فيها من خصومات، ومهما كان فيها من ضجيج ذلك أن خصومة الحياة خير عندي من سلام الموت، وأن ضجة العاصفة أفضل من صمت الركود»⁽³⁾.

ويرى أيضاً أن المعارك الأدبية تنشط حركة الأدب والنقد في الأوساط الأدبية وإزالة حالة الركود التي أصابت تلك الحركة، يقول: «أقول ربما كنت أول مفتبسط - من المفتبطين - بهذه المعارك الجديدة جميعاً ذلك أنها خروج من هذا الركود البغيض، وذلك أنها دليل حياة مقبلة وعنوان خلاص من حالة ماضية، لا هي الجو الأدبي فقط، بل ربما كان ذلك هي أجواء أخرى»⁽⁴⁾.

معركة المنبر الحر:

من هذا المنطلق خاض سيد قطب معارك أدبية ونقدية عديدة اشترك فيها أدباء كبار وأتباع لهم، وأثار الكثير من القضايا الأدبية التي أثرت الحياة الأدبية.

وكانت معركة المنبر الحر عام 1934 من أشهر معارك سيد قطب الأدبية والمنبر الحر هو عنوان الباب الذي خصصته مجلة الأسبوع للنقد سنة 1934 وكانت بداية معاركه النقدية حيث بدأ سيد قطب هذا الباب بست مقالات تحت عنوان: «معركة النقد الأدبي ودوافعها الأصلية».

وكانت غاية سيد قطب في هذه المعركة أن يبين الأسباب الخفية والدوافع الأصلية التي حركت المعارك النقدية آنذاك.

دولمل من الخير ألا نقالط أنفسنا في الحق لأنه مر، ولا نشيح

بوجودها عن الواقع لأنه مؤلم. ولعل من الخير إذاً أن نقول: إن كثيراً من بواصت المعركة لم يكن كريماً. وأن كثيراً من أسلحتها لم يكن شريفاً.. وأنه لخير لنا أن نقول هذه الكلمة الآن قبل أن يقولها التاريخ، وقبل أن تأتي أجيال من بعدنا تنظر إلينا نظرة التقزز والاشمئزاز، وترى في بعضنا خبثاً وهي اليمض الآخر غفلة. لا تقطن لدخائل النفوس⁽⁵⁾.

ولقد أحدثت مقالاته تلك الكثير من ردود الفعل وتحدث فيها عن المعارك التالية:

معركة المازني مع علي محمود طه (المهندس)، ومعركة طه حسين مع كل من إبراهيم ناجي وإبراهيم المصري، ومعركة العقاد مع إبراهيم ناجي، ومعركة إبراهيم المصري، وإبراهيم ناجي، ومعركة الزيات مع طه حسين، ومعركة محمود أبو الوفا مع جماعة أبولو.

وسنلقي الضوء على آراء سيد قطب في هذه المعارك النقدية وردود الفعل عليها، لنتعرف شيئاً على بواكر نهضتهم الأدبية.

المعركة الأولى بين المازني وعلي محمود طه:

يرى سيد قطب أن دوافع هذه المعركة الأدبية هو التنافس الشديد بين العقاد وطه حسين «فالحقيقة الأولى التي كان يجب أن يعرفها المهندس أن المازني لم يقصده هو أولاً بالذات حين قال عنه: إنه ميثوس منه، وأن في أسلوبه غموضاً، وحين كتب كل هذا النقد الصارم الدقيق، وإنما المقصود هو العقاد وطه حسين فلمعلم الناس أنها منافسة في الآراء أشبه ما تكون بمنافسات السياسة»⁽⁶⁾.

فلما ضاق علي محمود طه بنقد المازني ذكره بسوء في مجالسه الخاصة مما جعل المازني يقسو عليه في المقالة الثانية من نقده لديوانه «الملاح التلته».

«ثم كان أن غضب المهندس، وقال في مجالسه الخاصة كلاماً
فاحفظ ذلك المازني عليه، وكانت الدقة والقسوة، كما كان كثيراً من
المفالطات وإن جاءت حقائق مقبولة في هذا النقد الدقيق»⁽⁷⁾.

ثم يبين سيد قطب موقفين من مواقف المناقضة بين العقاد
والمازني وهما:

الموقف الأول ما كتبه أحد الأدباء في صحيفة الأهرام عن كتاب
أنطوان الجميل عن أمير الشعراء أحمد شوقي، فلمح عن ديوان العقاد
وحي الأريمين، وذكر أنه قراء فلم يجد فيه موسيقى الشعر ولا نداء،
فرد المازني عليه متجاهلاً ما كتبه عن العقاد فقال:

«إن صديقي خلدون، قال كهت وكهت عن ديوان جديد ولكن لم
أقرأه، وسأقول فيه رأيي بعد قراءته، ولكن مضى الزمن وتتابعت الأيام
ولم يقل المازني شيئاً، وترك الغمزة تمر وهو يكاد يقرأها على صفحات
أكبر صحيفة في الشرق العربي»⁽⁸⁾.

أما الموقف الثاني فكان بمناسبة صدور كتاب يحاول أن يثبت
فيه صاحبه أن العقاد والمازني سرقا من شعره، فكتب المازني في اليوم
التالي لظهور الكتاب مقالاً ضخماً في البلاغ، قال فيه:

«إن ضميره استيقظ وأنبّه على ما صنع بشكري، ومضى يثبت
كل ما جاء بالكتاب، ثم في النهاية يقول: إن مؤلفه سخيّف وأن به
شتائم قذرة»⁽⁹⁾.

وهذا الاعتراف من المازني من باب عليّ وعلى أعدائي كما يقول
سيد قطب، وجاء مقاله معلوماً بالغمز واللمز على العقاد، والعقاد لم
يكن غافلاً عن ذلك، بينما أمسك سيد قطب عن بيان أسباب المناقضة
بين المازني وطه حسين «أما بين المازني وطه حسين فلا أريد الحديث،
ولكنه تاريخ طويل في السياسة وهي غير السياسة، وهي أشياء
لا تتصل بالأدب، فليس لي بها دخل في مثل هذا المقال»⁽¹⁰⁾.

ومن ثم يخلص سيد قطب إلى أن المعركة ليس المقصود بها علي محمود طه (المهندس) وإنما المقصود بها العقاد وطه حسين.

المعركة الثانية بين طه وناجي، وبين طه وإبراهيم المصري:

هذه المعركة في طرفها الأول أي بين طه حسين وإبراهيم ناجي جاءت «رضية هادئة أشبه بكتاب الحبيبين منها بخضام المتلاحمين»، ثم يرى سيد قطب أن الدكتور طه حسين في نقده لناجي اتجه إلى الجزئيات أكثر مما اتجه إلى الكلّيات وأنه اشتد في بعض المواضع، شدة لا تتناسب مع الصورة الرفيعة التي رسمها لناجي في أول مقالة. بينما تمجّب سيد قطب من تلقي ناجي لنقد طه حسين، حيث «تلقى هذه الشدة باضطراب وجزع يتفقان مع طبيعته، ولكنهما لا يليقان بأديب وأن كلمته التي كتبها رداً على طه فيها نموع وفيها شهيق وزفير لا يليقان بالرجال»⁽¹¹⁾.

أما المعركة في طرفها الثاني فكان إبراهيم المصري، ويرى سيد قطب أن سبب هذه المعركة هو خبث الدكتور طه حسين، وهذا ما جعله يكتب عن شهرزاد لتوفيق الحكيم ونحو النور لإبراهيم المصري في مقال واحد مع اختلاف بينهما:

«فأنا لا أشك لحظة في أن طه خبيث - على ما به من طيبة - ولهذا لا أستطيع أن أبرئه في أن يحشر هذين الرجلين في مقابل، ويضع شهرزاد ويضع بجانبها نحو النور مع اختلاف الرجلين واختلاف الموضوعين»⁽¹²⁾.

وقد رد إبراهيم المصري، بأنه سيُجمل طه حسين يدفع ثمن كلامه هذا غالباً ولكنه كان كلاماً فلم يحدث أن يفعل إبراهيم المصري شيئاً..

هي النهاية يؤكد سيد قطب أن «العقاد وطه حسين لا يعاربان بمثل هذه الأسلحة من القش، ولا يضيرهما مثل هذه الكلمات التي لا تقدم ولا تؤخر في الموضوع».

وإذا كان لابد من حرب فلتختار أسلحة أمضى من هذه، وليكن البحث في إنتاجها الأدبي بحثاً دقيقاً، ثم ليكن إنتاج من جانب أدباء الشباب يكافئ إنتاج الشيوخ»⁽¹³⁾.

المعركة الثالثة بين العقاد وناجي:

ذكر سيد قطب أن المعركة بين العقاد وناجي ليست معركة، حيث إن «القوى فيها ليست متكافئة وليست متقاربة، والأسلحة من جانب العقاد مدافع ودبابات وملاطرات وغواصات وسموم، في حين أنها من جانب ناجي قش وخشب وعصى»⁽¹⁴⁾.

ويقرر أن النقد الأدبي الخالص لوجه الله، لم يكن دافع العقاد إلى جملته القوية ضد ناجي «ذلك أن جماعة أبولو تزج بـناجي لهواجه العقاد وتلقبه لهذا بالشاعر المبقر المبدع، وتتحدث عنه وتشير إليه في كل مناسبة ويظهر مناسبة!! وما كان يجوز للعقاد أن يلتفت لهذا ولكنه مع الأسف التفت إليه، وكان هذا رائده في موقفه مع ناجي أكثر مما كان رائده وجه النقد، وحمل ناجي وحده التبعة وهو لا ينهض بعملها فكان العقاد ظلوماً»⁽¹⁵⁾.

ويرى سيد قطب أن معركة العقاد مع ناجي كان دافعها شخصي إلى حد كبير رغم صدق ما كتبه العقاد عن ناجي.

«ومهما يكن الصدق فهما كتبه العقاد عن ناجي، فإن الدافع فيه كثير من الشخصية والعقاد نفسه ينكر أنه كان مستعداً للتسامح مع غير الدكتور ناجي وهذا وحده يكفي»⁽¹⁶⁾.

المعركة الرابعة بين إبراهيم المصري وناجي:

ذكر سيد قطب أن المصلحة هي التي حكمت العلاقة بينهما، فقد كان المصري ساخطاً على شعراء الشباب ويمثلهم ناجي، ولكنه رضي عنهم بعد أن مدحه ناجي ورفعته إلى السماء في محاضراته التي ألقاها في رابطة الأدب الحديث عن كتّاب المصري «نحو النور»، ثم عاد للمسخط عليهم وعلى ناجي عندما هدد صالح جودت ثم اجتمع المصري مع ناجي عندما جمعتهما معاً الدكتور طه حسين «إذ الواجب أن يتحد الشبان لمواجهة طه حسين وهو من الشيوخ»⁽¹⁷⁾.

المعركة الخامسة بين الزيات وطه حسين:

ذهب سيد قطب إلى أن السياسة هي السبب فيها «وهي التي جمعت بينهما من قبل فتقارصاً ثناءً عطرأً. وهي التي فرقتهما بينهما من بعد، هراح كل منهما ينقد صاحبه، ويأخذ على أسلوبه عيوباً تعتبر خصائص قديمة لأسلوبيهما وليست مستحدثة تحتاج إلى النقد»⁽¹⁸⁾.

المعركة السادسة بين أبي الوفاء وجماعة أبولو:

يقول سيد قطب عن هذه المعركة «لئن كانت هذه المعركة صغيرة في جوها ودأثرها فإن العناصر الخلقية فيها ليست صغيرة.

ثم أخذ سيد قطب يبين تاريخ العلاقة بين أبي الوفاء وجماعة أبولو، فنذكر أن العلاقة بينهما كانت طيبة «بسبب ما قدمته جماعة أبولو لأبي الوفاء من خدمات كانت سبباً في بعثه بعد خمود وهي وجوده بعد عدم، منها ما أحدثوه من ضجة كبيرة حول ديوانه الأول «أنفاس محترقة» في الحفل الذي أقاموه تكريماً له، ومنها أن أبا شادي أرسل أبا الوفاء إلى باريس لتعمل له رجل صناعية بدلاً من عكازه، ولكن حدث

بعد ذلك أن عادى كامل كيلاني أبا شادي، فوَقعت جفوة بين رابطة الأدب الحديث وبين جماعة أبولو، وانقسم الناس بسببها إلى فريقين، اتهم أبو الفا بأنه ضمن فريق الكيلاني، لأنه اتهم الدكتور أبا شادي بتفضيل الذين يشيدون بذكره على الآخرين، وبأنه يطلع لهم دواوينهم في حين قد عطل طبع ديوان أبي الوفا الثاني «الأعشاب»، عندئذ اتهمه أبو شادي بتكرار الجميل وعقوق الصنيع، ولما ظهر ديوان الأعشاب حمل عليه وأعضاء جماعته ونقدوه نقداً عنيفاً في مجلة أبولو⁽¹⁹⁾.

وكانت هذه المعركة - معركة المنبر الحر - سبباً حقيقياً في إثراء الحركة الأدبية والنقدية في ذلك الوقت، ونحن نتمنى أن تعود المعارك الأدبية إلى حياتنا، ليتبين للناس الخبيث من الطيب من ذلك الركام الذي تكدفنا به المطابع صباح مساء.

ACTIVE

الهوامش

- (1) د. طه حسين: المجموعة الكاملة - المجلد 11 - ص 624.
- (2) سيد قطب: مهمة الشاعر في الحياة ص 11 : 13 .
- (3) مجلة الأسبوع - العدد (31) - 1934/6/27 م، ص 16 : 18 .
- (4) المصدر السابق.
- (5) المصدر السابق.
- (6) المصدر السابق.
- (7) المصدر السابق.
- (8) المصدر السابق.
- (9) المصدر السابق.
- (10) المصدر السابق.
- (11) المصدر السابق.
- (12) المصدر السابق.
- (13) المصدر السابق.
- (14) المصدر السابق.
- (15) المصدر السابق.
- (16) المصدر السابق.
- (17) مجلة الأسبوع - العدد (32) - 1934/7/4 م، ص 21 .
- (18) مجلة الأسبوع - العدد (34) - 1934/7/18 م، ص 21 : 23 .
- (19) المصدر السابق.



الكتابة والنص



الشيخ بوقربة

يطرح موضوع الدراسة أسئلة كثيرة تدور كلها من حول الكتابة، وموضوع الكتابة من الموضوعات القديمة في الفكر الإنساني، شغل بها الأقدمون منذ عهد بعيد؛ وهي في تراثنا العربي قديمة قدم هذا التراث، شغل بها الفلاسفة والمنظرون والنقاد والكتاب والشعراء على السواء، كما عرفتھا المصور المتأخرة، وعجبت بها كتب المنظرين الحدائين أمثال: رولان بارت (ROLAND BARTHES)، وفريماس (GREMAS) جاك دريدا (JAQUES DERRIDA)، وسواهم من كبار السيميائيين واللسانيين^(١).

ورغم كل هذه الجهود يبقى التساؤل مطروحاً..

هل تُعرَّف الكتابة؟ وبعبارة أخرى: هل يمكن تعريف ما لا يُعرَّف على حد قول الدكتور عبد الملك مرتاض الذي قرر أن الكتابة معرفة مرموقة، وهي سر مهراق على صفحة ورق، وهي جمال مذاب على قرطاس، وهي بقاء صامت يتخذ له أدوات صامتة، وهي عمل عجائبي يطفح به الإلهام، ومن عجيب أمر هذه الكتابة أنها صامتة تستحيل بالقراءة إلى ناطقة^(٢).

وقد عرّف ابن منظور الكتابة، وقال إنها تعني في العربية الجمع والضم^(٣)، وتعرّف بالكتب^(٤) - بفتح الكاف وسكون التاء - وهذا معناه أن الكتابة هي شكلها البسيط، هي أن (ينهض القائم بها بضم الحروف إلى أصنائها، والألفاظ إلى أمثالها؛ فتتجمع الحروف والألفاظ، وتتضم إلى بعضها بعض على صفحة قرطاس؛ فتتشكل رسوماً متتابعة،

وسمطوراً متوازية هي التي يطلق عليها، من الوجهة التقنية الصرفة مصطلح خط (...)»⁽⁵⁾.

وقد تحدث ابن خلدون عن الخط؛ فقال: «واعلم أن الخط بيان عن القول والكلام، كما أن القول والكلام بيان عما في النفس والضمير من المعاني، فلا بد لكل منها أن يكون واضح الدلالة (...)»⁽⁶⁾.

يتضح من هذا النص أن ابن خلدون ربط الكتابة بالخط، ورأى أنها بيان عما في النفس في المعاني المختلفة. ويستدل ابن خلدون على ذلك بقصيدة لأبي الحسن علي بن هلال الكاتب البغدادي الشهير بابن البواب، ويقول: (من البسيط)⁽⁷⁾.

يَا مَنْ يُرِيدُ إِجَادَةَ التَّحْقِيرِ وَتَرْوُمَ حُسْنِ الْخَطِّ وَالتَّحْقِيرِ
لِأَنَّ كُنَّ عَزْمُكَ فِي الْكِتَابَةِ صَادِقاً فَلَا تُغِبْ إِلَى مَوْلَاكَ فِي التَّحْقِيرِ
اعْتَدِ مِنَ الْأَقْلَامِ كُلِّ مُتَقِفٍ صَنْبَ يَصْنَعُ صِنَاعَةَ التَّحْقِيرِ

يعلق ابن خلدون على هذه القصيدة بقوله: «فالخط المجوّد كماله أن تكون دلالاته واضحة بإبانة حروفه المتواضعة، وإجادة وضعها ورسمها، كل واحد على حدة متميزة عن الآخر، إلا ما اصطلاح عليه الكتاب في إيصال حروف الكلمة الواحدة بعضها ببعض، سوى حروف اصطلاحوا على قطعها مثل، الألف المتقدمة هي الكلمة (...)»⁽⁸⁾.

هكذا أوى ابن خلدون مسألة الخط عناية فائقة في مقدمته وريبطه بالكتابة، فعرّف الخط بقوله: «إن الخط «رسوم وأشكال حرفية تدل على الكلمات المسموعة الدالة على ما في النفس؛ فهو ثاني رتبة في الدلالة اللغوية، وهو صناعة شريفة، إذ الكتابة من خواص الإنسان التي يميز بها عن الحيوان (...)»⁽⁹⁾.

وقد ارتبطت الكتابة بالإبداع وبعملية التقني؛ فقد طرح كثير من النقاد أسئلة كثيرة عن أفضل أوقات الكتابة، مثل: متى نكتب؟ وعمن نكتب؟ وكيف نكتب...⁹.

ويعد بشر بن المعتمر⁽¹⁰⁾ من أوائل النقاد القائلين بقوة الإبداع في الكتابة، يقول: «(...) فإن ابتليت بأن تتكلف القول وتتعاطى الصنعة، ولم تسمع لك الطبع في أول وهلة، وتعاضى عليك بعد إجابة الفكرة؛ فلا تمجل ولا تضجر، ودعه يياض يومك وسواد ليلتك، وعالوده عند نشاطك وفراغ بالك؛ فإنك لا تعدم الإجابة والمواتاة، إن كانت هناك طبيعة⁽¹¹⁾، أو جريت من الصناعة على عرق⁽¹²⁾».

فإن الكتابة عند بشر بن المعتمر تعني اعتماد المبدع على البديهة والقطرة في أوقات مناسبة تكون فيها النفس، مرتاحة مستعدة للإبداع. ويضيف الجاحظ في السباق نفسه: «ولمست هناك معاناة ولا مكابدة، ولا إجابة فكر ولا استعانة (...) فتأتيه (يقصد المبدع) المعاني أرسالاً، وتثال عليه الألفاظ أنشالاً، ثم يقهده على نفسه (...)»⁽¹³⁾.

ورأى أبو علي الحسن بن رشيق أن شمرية النص تكمن في الجمع بين المطبوع والمصنوع؛ لذا طلب إلى الشاعر استخدام الصنعة الخفية اللطيفة، وأن يبتعد عن التكلف والتعمل كي لا ينقلب الخطاب إلى تكلف ظاهر عار من بعض الوجوه البلاغية التي يتميز بها الكلام الأدبي من سواه (...)»⁽¹⁴⁾.

وتحدث المرزوقي عن دور الطبع في الكتابة، وقرر أنه يعني الإبداع المسترسل على سجيته، الخالي من الصنعة والتكلف، يقول «همتي رفض التكلف والتعمل، وخلي الطبع المهذب بالرواية، المدرّب في الدراسة، لاختياره؛ فاسترسل غير محمول عليه، ولا ممنوع مما يميل إليه، أدى من لطافة المعنى وحلاوة اللفظ ما يكون صفواً بلا كدر، وعضواً بلا جهد، وذلك الذي يسمى المطبوع»⁽¹⁵⁾.

أما النقاد المعاصرون الحديث، فقد ركّزوا على قضية الدربة والمران، ودورها في عملية الإبداع في الكتابة؛ فقد قرر الشاعر الإنجليزي (بن جنسون) (BEN JOHNSON) - من معاصري ولیم شكسبير - أن من شروط الكتابة الجيدة، القراءة لأحسن المؤلفين، والاستماع لأحسن

المتكلمين، والإكثار من المبران⁽¹⁶⁾. ويرى الناقد الإنجليزي إدواردز (EDWARDS) أن «الشاعر محتاج إلى قراءة غيره؛ لأن هذه القراءة تمدّه بالمعرفة التي لا يستطيع أن يحصلها بنفسه، وتطلعه على الطبايع الإنسانية المختلفة (...)»⁽¹⁷⁾.

أما عبد الملك مرتاض؛ فقد عد الكتابة جهازاً معقداً يفضي إلى إثمار النص، يقول: «الذي لا يقتدي في حقيقته نصاً كاملاً النصية، إلا بعد أن يمر بمراحل بعضها ينصرف إلى الخيال والإلهام، وبعضها يتمحض للتجربة والممارسة، وبعضها ينصرف إلى الجهد العضلي (...)»⁽¹⁸⁾.

فما النص - إذاً - وما علاقته بالكتابة؟

للإجابة عن هذا التساؤل سنركز على تحديد مفهوم النص؛ لأنه الموجد الحقيقي لعملية الكتابة.

يُعد موضوع النص من القضايا النقدية الكبرى التي دار من حولها الجدل والاختلاف؛ ذلك أن النقاد سثموا فوضى المفاهيم التي سادت مضامينه، ومن يطالع ما كُتب حول مفهوم النص باللغة العربية تتنابه حيرة مريكة، ويهوله ما يجد من فوضى وخلط واضطراب، ومن بين أسباب هذا الاضطراب في تحديد مفهوم النص «غياب تصور نظري محدد المعالم، ومنهجية مضبوطة الحدود والأبعاد والغايات، مما يجعل الباحث العربي يلجأ إلى تشويق الكلام، وإلى الأساليب البلاغية ليخفي الخسارات العلمية المؤكدة»⁽¹⁹⁾.

كما أن من يطالع بعض المااجم الغربية المتخصصة يجد أن لفظة (Texte) مشتقة من اللفظة اللاتينية (Textus)⁽²⁰⁾، التي تعني في الثقافة اللاتينية: (النسيج)، إلا أن هذه اللفظة تطورت - دلالياً - وأصبحت تعني نسيج النص؛ لما يحمله النص من وحدات لقوية طبيعية متسقة، وهذا معناه أن النص، وإن كان يقوم على المادة اللغوية؛ فهو

«شبكة من العلاقات تمتاز مكوناته بالانسجام والتماسك والعضوية والترابط والدينامية»⁽²¹⁾.

وإذا تصفحنا المعاجم العربية، نجد ابن منظور⁽²²⁾ يقدم عدة معان للنص تؤدي كلها معنى الظهور والبروز، وغاية الشيء ومنتهاه، إلا أن ابن منظور لم يتجاوز المعنى اللغوي للنص، ولم يعطنا المعنى الاصطلاحي من خلال مدارسته مادة (نص) بل يكتفي بالقول: إن النص يحمل معنى إظهار ما خفي من خلال الانتقال من نقطة بداية ونقطة نهاية.

أما المعجم الوسيط، فقد أثبت المعنى الاصطلاحي للنص: فهو «صفة الكلام الاصطلاحية التي وردت من المؤلف، والنص - أيضاً - ما لا يحتمل التأويل، ومنه قولهم: لا اجتهد مع النص»⁽²³⁾.

يرى الدكتور محمد مفتاح أن أول المؤسسين لمفهوم النص في الثقافة العربية الإسلامية هو الإمام محمد بن إدريس الشافعي (- 204هـ)، الذي عرّف النص في رسالته، وقرر أن النص هو: «المستقنى فيه بالتزويل عن التأويل»⁽²⁴⁾.

يظهر أن الشافعي ربط مفهوم النص بالتأويل، وهذا أمر معروف لدى كثير من المفسرين، والمتصوفة والمؤرخين⁽²⁵⁾.

نستنتج مما تقدم أن هناك اختلافاً واضحاً بين مفهوم النص في الثقافة اللاتينية، وبين مفهومه في الثقافة العربية الإسلامية، فالنص في المجال الثقافي اللاتيني هو النصيغ التي تولدت عنه مفاهيم عديدة بالتشبيهات والاستعارات⁽²⁶⁾.

أما النص في الثقافة العربية الإسلامية، فلا يعني النصيغ، وإنما يعني الظهور والبروز، يضاف إليه التأويل الذي يعني في النقد العربي الحديث: القراءة، ذلك أن التأويل هو الطريق المؤدية إلى معنى كلمة ملفوظ أو نص.

وقد ربط النقاد المحثون بين الكتابة والنص، وروا أن العلاقة بينهما هي علاقة معقدة جداً، فعلاقة النص بالكتابة - حسب أحد الباحثين - هي «علاقة الأصل بفرعه (...) فالنص ثال للكتابة متولد عنها، فهو ثمرة من ثمارها»⁽²⁷⁾. كما أن النص هو عبارة عن وحدات لغوية منظمة متمسكة، والكتابة عبارة عن وحدات لغوية منظمة متمسكة منسجمة. وهذا يعني أن التنضيد هو القاسم المشترك بين النص والكتابة؛ لأنه يضمن انسجام العلاقات بين أجزاء النص، مثل أدوات العطف، والضمير العائد، وواو الحال، وسواها من أدوات الربط المعنوي⁽²⁸⁾.

ولتجديد مفهوم النص وعلاقته بمستويات الكتابة كالخطاب مثلاً، يعتمد الدكتور محمد مفتاح المنهاجية القرمانية ومصادرهما المختلفة، مستثمراً النتائج التي توصلت إليها نظرية غريماس (Greimas) في هذا المجال، كما تتبع الدكتور محمد مفتاح جهود النقاد العرب القدماء أمثال: عبدالقاهر الجرجاني، وابن البناء المراكشي وسواهما، ثم انتقل - بعد ذلك - إلى تتبع مفهوم النص عند القرييين؛ لينتهي إلى جملة من التساؤلات عن ترجمة النص بكلمة Texte، يقول: «لماذا لم تُترجم كلمة Texte بالكتابة، أو بالكلام، أو بالنظم لاشتراكها مع الأصل اللاتيني في التتابع والتعاضد والتعلق والتنظيم والتقنين والشمولية، وإنما ترجمت بـ (النص) مع أن له معنى اصطلاحياً ضيقاً (...)»⁽²⁹⁾.

فالنص وإن حمل معنى الظهور أو البروز يحتاج إلى الكتابة، لأنها شرط ضروري من شروطه، كما أن الذي ترجم لفظة Txe بالنص انتبه إلى أهمية الكتابة والكلام في النص.

ومهما يكن من أمر؛ فإن مفهومي الكتابة والنص لايزالان في حاجة ماسة إلى البحث والدراسة قصد تحديدهما تحديداً علمياً، وهذا التحديد لا يتأتى إلا باستيعاب موروث الآخر، واستيعاب هذه

الشبكة المعقدة من المحددات (Les Déterminants) المتنوعة لدلالات مفاهيم النقد العربي الحديث ومصطلحاته؛ لأن أحد أسباب تبسيطنا في استخدام المفاهيم هو أننا أغفلنا هذه المحددات، واعتقدنا أن الأمر «لا يعدو كونه نقل كلمة من لغة إلى لغة أخرى، ونسينا أن اللغة ثقافة وفكر، وليست مجرد وعاء نصب فيه ما نريد من محتوى»⁽³⁰⁾.

الإحالات

(1) ينظر على سبيل المثال لا الحصر:

(1) Jacques Derrida. L'écriture et la différence: Edition Seuil, Paris. 1967

(2) Roland Barthes. Le Degré Zéro de l'écriture: Edition Seuil, Paris. 1972.

(2) ينظر: الدكتور عبدالملك مرتاض: الكتابة من موقع العدم (مساومات حول نظرية الكتابة)، سلسلة كتاب الرياض: 61-62 - مؤسسة الإمامة الصحفية، الرياض/ السعودية 1419 هـ: ص 165-166.

(3) ينظر: ابن منظور: لسان العرب: مادة كتب.

(4) ينظر: ابن منظور: المصدر نفسه: مادة كتب.

(5) الدكتور عبدالملك مرتاض: المرجع نفسه: ص: 155.

(6) ابن خلدون: المقدمة: تحقيق الدكتور علي عبدالواحد واقي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر: القاهرة: 279/3.

(7) ينظر ابن خلدون: المصدر نفسه: 970/3.

(8) ابن خلدون: نفسه: 972/3.

- (9) ابن خلدون: نفسه: 960/3.
- (10) هو بشر بن المعتمر، صاحب طرقة البشرية، انتهت إليه رئاسة المتزلة ببغداد، وانفرد عنهم في بعض المسائل الخاصة بمتنهم. كان بشر نخباً يتاجر في الرقيق، توفي في سنة 210هـ (ينظر: الشهرستاني: الملل والنحل: 81/1).
- (11) استخدم الجاحظ (الطبيعة) بالإضافة إلى مصطلح (الطبع)، يقول في البيان والتهيين: 208/1: وقد يكون الرجل له طبيعة في الحساب، وليس له طبيعة في الكلام، وتكون له طبيعة في التجارة، وليس له طبيعة في الفلاحة (...).
- (12) ينظر: الجاحظ: البيان والتهيين، تحقيق عبدالسلام محمد هارون، الطبعة الثانية - مطبعة البابي الحلبي، القاهرة: 1975، 138/1.
- (13) الجاحظ: المصدر نفسه: 28/3.
- (14) ينظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق الدكتور محمد فرقان، الطبعة الأولى، دار المعرفة: بيروت/ الدار البيضاء: 1999، ص: 15.
- (15) شرح ديوان الحماسة: تحقيق أحمد أمين، وعبدالسلام محمد هارون، الطبعة الأولى، دار الجيل، بيروت: لبنان، 1991، 12/1.
- (16) ينظر: ديفد ديتشمس: منابع النقد الأدبي في النظرية والتطبيق: ترجمة الدكتور محمد يوسف نجم، دار صادر بيروت: 1967، ص: 269.
- (17) الدكتور محمد مصطفى هدار: مشكلة السرقات في النقد العربي، الطبعة الأولى، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة: 1958، ص: 258، نقلاً عن: EDWARDS: Plagiarism.
- (18) الدكتور عبدالمكوك مرتاض: المرجع نفسه: ص 303.
- (19) الدكتور محمد مفتاح «المفاهيم معالم (نحو تأويل واقعي)» الطبعة الأولى - المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء: 1999، ص: 15.
- (20) ينظر: Robert: Dictionnaire historique de la langue française, Voir textus, p. 112, et Ecylopedie philosophique universelle voir p: 2578-2579.
- (21) أحمد الفوجي: من المعرفة اللغوية إلى المعرفة النصية (أو الحديث عن ضوابط التأويل)، مجلة علامات، العدد: 13 مكاس/ القريب: 2000، ص: 107.
- (22) ينظر: ابن منظور: لسان العرب: مادة (نصر).
- (23) ينظر: المعجم الوسيط: مادة (نصر): ص 229.
- (24) الرسالة: تحقيق أحمد شاكور: المكتبة الطمية: القاهرة: ص: 14.

- (25) ينظر: الدكتور محمد مفتاح: المرجع السابق: ص: 15.
- (26) الدكتور محمد مفتاح: المرجع نفسه: ص: 19.
- (27) الدكتور عبدالملك مرتاض: المرجع السابق: ص: 305.
- (28) الدكتور محمد مفتاح: المرجع السابق: ص: 27.
- (29) الدكتور محمد مفتاح: المرجع نفسه: ص: 27.
- (30) الدكتور عبدالنبي أصطيف: المصطلح الأدبي هي الثقافة العربية الحديثة (مشكلات الدلالة ومواجهتها) مجلة مجمع اللغة العربية المجلد 75، الجزء: 1، دمشق: ص: 146.



الاستهلال وأثره في بناء النص

ماجد الجعافرة

مقدمة:

الاستهلال لغةً متأت من الفعل «هلّ»، ومن بين ما يعنيه من معان، البداية والابتداء. ويقول ابن منظور:

«هلّ الشهر أي ظهر هلاله. والهلّ تعني استهلال القمر، يقال أتته هي هلّ الشهر أي استهلاله⁽¹⁾».

وما نودّ دراسته في هذا البحث هو ما للاستهلال من أهمية كبرى في بناء النص، وفي فهم النص وذلك مقالته في أحیان كثيرة، إن فهمنا مغزى الاستهلال وما توهم إليه مفرداته سواء أكرت أم قلت يسهل علينا فهم النص. ومن هنا نرى أنه لا يمكن لنا أن ندرس الاستهلال بمعزل عن النص الأدبي، إنما ندرسه في كلّ متكامل مع النص، يرى بعض النقاد أن «الاستهلال ليس عنصراً منفصلاً عن بنية العمل الفني كله، كما يوهّم موقعه في بدء الكلام، كما أنه ليس حالاً سكونية يمكن عزلها والتعامل معها كما لو كان بنية مغلقة على ذاتها، وإنما هو المندى البنائي والتاريخي المتولد في العمل الفني كله، الخاضع لمنطق العمل الكلي. وفي الوقت نفسه فهو عنصر له خصوصيته التعبيرية باعتباره بدء الكلام، والبداية هي المحرك الفاعل الأوّل لعجلة النص كله⁽²⁾».

وهناك تباين في حجم الاستهلال، فهل هو البيت الأوّل وحسب أو عدة أبيات أو أكثر من ذلك. والحق إن هذا يتوقف على الشاعر

ومراد من الاستهلال، فسنلاحظ أن بعض الشعراء يوسّع في الاستهلال إلى ما يعرف بالمقدمة الاستهلالية وهذا ما نراه عند شاعر مثل أبي تمام والمنتبي، وقد يكتفي بعض الشعراء ببيت المطلع أو ببيتين.

نظرة القدماء إلى الاستهلال:

نُظِرَ إلى القصيدة الجاهلية على أنها انعكاس للمجتمع الذي عاشت فيه. ونُظِرَ إلى الاستهلال على أنه جزء من أجزاء القصيدة ككل. يرى د. يوسف خليف أنها «تبدأ عادة بمقدمة أكثر ما تكون طليّة، يصف فيها الشاعر الأطلال وصاحبة الأطلال، ويصور مشاعر الحب والوفاء التي يحملها لها في قلبه ويسجل أحزانه ولوعته التي خلّفتها له بعد رحيلها، ويرسم صوراً رائعة لوحشة هذه الأطلال بعد أن كانت عامرة بأهلها، ثم يخرج من ذلك كله إلى وصف رحلته أو رحلة صاحبه في أعماق الصحراء متخذاً من وصف الناقة جسراً يعبر عليه من شاطئ الحب إلى شاطئ الصحراء. ثم يقف أمام الصحراء الفسيحة المترامية إلى ما لا نهاية يرسم صوراً أخاذة لظواهرها الطبيعية وحيوانها الشارد في أعماقها البعيدة، وما يدور بينه وبين الصيادين الخارجين في طلبه من صراع. حتى إذا ما قضى حقوق الصحراء مضى إلى موضوع قصيدته الأساس هوفاً حقاً من القول، ثم يختم قصيدته - في أكثر الأحيان - بطائفة من الحكم المتناثرة يسجل فيها خلاصة تجاربه في الحياة»⁽³⁾.

ويقول ياسين النصور: «لقد فرض المجتمع على الشاعر بناءً شعرياً هندسياً متكرر الوحدات والوظائف، والخروج على هذا التقليد خروج على أعراف ثقافية، وهي أول خروج على هذه التقاليد عند الشعراء الصماليك كان سببه خروج الصماليك كفتة وجماعة على تقاليد المجتمع وأعرافه. فتمردهم على قالب الشعر الجاهلي تمرد

على الوظيفة الاجتماعية للشعر نفسه. وبعد الشعراء الصعاليك أول من كسر الطوق المألوف فأكدوا هويتهم الشعرية من خلال الموضوعات التي عالجها⁽⁴⁾. وتأثرت المقدمات والاستهلال كثيراً في العصر العباسي في مواجهة ثورات كثيرة مثل ثورة أبي نواس على المقدمة الطللية، مما أثار حنق النقاد عليه واتهموه اتهامات شتى وقف على رأسها اتهامه بالشموية وبالتعصب ضد العرب لأنه بمهاجمته للاستهلال والمقدمات كان يهاجم شعرهم وثقافتهم وحياتهم وهذه دعوى شموية.

ولم يفلتوا إلى التطور الكبير الذي أصاب الحياة العباسية، والتحضر الذي طرأ على المدينة العباسية في مواجهة البادية غير المستقرة والضاربة في عمق الصحراء وحياتها القاسية. ومن هنا فلا نرى أن ثورة أبي نواس على الاستهلال أو المقدمة الطللية ضرباً من الشموية، وإنما جاءت استجابة للحياة العباسية المتحضرة المتقدمة، إنها استجابة لبيئة الأماهير والنواهير والقصور والعمران. يقول د. حسين عطوان:

«إن أبا نواس لم ينزع منزعاً شموياً في دعوته وثورته، إنما كان يهدف إلى الصديق الفني فقد لاحظ أن شعراء الجاهلية كانوا يفتخون قصائدهم بوصف الأطلال والبكاء على الديار، كما كانوا يصفون بيوتهم وما فيها من قفار وأشجار وحيوان دون أن ينكر ذلك عليهم لأنهم إنما كانوا يصورون بيوتهم الطيبة وأحوالهم الاجتماعية، وما قامت عليه من الرحلة المستمرة عن بيوتهم وواقع حياتهم وأن انفصلوا عنها انفصلاً تاماً، ويستلهموا حياة الماضين وتراثهم الفني، ويتخذونه المثل الذي يحاكونه ويقلدونه تقليداً ليس فيه أي أثر للحاضر، مع أن كل شيء في حياتهم قد تغير، إذ استوطنوا المدن التي تجري فيها الأنهار، وتزخر بالأشجار والورود والرياحين من كل لون، كما تحققت العلاقات الاجتماعية بين الرجل والمرأة، وارتفعت وسائل اللهو، وكثرت

الحانات، وانتشرت دور الرقص والغناء، وأقبل عليها الشباب يطلبون المتاع واللذة من كل نوع، مما يؤذن بأن تتطور المقدمات مع تطور الحياة⁽⁶⁾.

ويرى البعض أن تمرّد أبي نواس على قالب القصيدة الجاهلية تمرّد على العقلية الشعرية كلها، ولقي من النقاد الهجوم تلو الهجوم وعدّه مارقاً، وحركته التجديدية خروجاً على مألوف العرب، ولكن أبا نواس يؤكد في شعره التزاماً من نوع آخر بما فطرت عليه العقلية العربية من موازنة بين تجديد العصر وتجديد الشعر، وأوّل ما طال تجديد أبي نواس الاستهلال فقال:

انعن رسم النهار ثم الطلولا وارفض الربيع دارساً ومحبلاً
هل رأيت النهار ردت جواباً وأجابت لذي سؤال سؤالاً
وأشريتها كأنها عينٌ ديكٍ يطرد الهم طعمها والغليلا

فاستهلال القصيدة الجاهلية موقف اجتماعي أكثر منه مطلع لقصيدة. ولما جرى تبدل حقيقي في الموقف تغيرت وظيفته، واستبدلت مواقفه. ولم يقف الأمر عند مطالع القصائد، وإنما تجاوز التغير إلى داخل بنية القصيدة ذاتها. فبعدما كانت القصيدة الجاهلية موزعة إلى مقطعات كل واحدة لها موضوع خاص، ولكل مقطع استهلاله الجزئي الصغير، أصبحت القصيدة أقرب إلى الوحدة الموضوعية التي تشد أوصالها وتلملم شتاتها، فما كان من الاستهلالات الصغيرة إلا أن اختفت أو التحمت في موضوع كلي واحد، لعل «المتنبّي» بإجاده لفنّ التغلّص، أكثر الشعراء اهتماماً بالوحدة العضوية وإن لم تغل قصائده من تداخل الموضوعات⁽⁷⁾.

وأولى النقد العربي القديم الاستهلال عناية خاصة، والتفتوا إلى ما سمّوه «ببراعة الاستهلال»، ويشرح الهلثمي براعة الاستهلال، بأنها تعني براعة الطلب وهي أن يشير الطالب إلى ما في نفسه دون

أن يصرح بالطلب⁽⁸⁾. ويقول ابن رشيق: «إن حسن الافتتاح داعية الانشراح، ومطلية النجاح وتزداد براعة المطلع حسناً، إذا دلت على المقصود بإشارة لطيفة، وتسمى براعة استهلال هي أن يأتي الناظم أو الناثر في ابتداء كلامه بما يدل على مقصده منه بالإشارة لا بالتصريح»⁽⁹⁾.

ويبدو أن النقد العربي القديم أدرك أهمية الاستهلال في بناء العمل الأدبي، ومن هنا نجد إشادة بالمطلع التي تنبئ عما بعدها، وتقود إليه وتدلّ عليه. وأقدم نصّ يوصي بتنبؤ المطلع بالفرض الرئيسي لا يشير إلى الشعر بل إلى النثر. ففي تعريف للفصاحة والبلاغة ينسب إلى ابن المقفع قوله: «وليكن في صدر كلامك دليل على حاجتك، كما أن خير أبيات الشعر البيت الذي إذا سمعت صدره عرفت قافيته...»⁽¹⁰⁾.

ووقف كثير من النقاد القدماء عند بيت المطلع لكثير من القصائد فأثروا على المطالع الجيدة وذهّبوا الرديئة في نظرهم، فهذا الحاتمي في حلية المحاضرة ينقل خبراً لأبي عمرو ابن العلاء يمتدح فيه الأخير مطلع مرثية أوس بن حجر:

أيتها النفس أجملني جزءاً إن الذي تحزنين قد وقعا
وامتدحا مطلع أخرى لقيمتها الذاتية كبيت النابغة المشهور:

كليني لهم يا أميمة ناصبٍ وليلٍ أقاسيه بطي الكواكب
وهي هذه الأخبار جميعاً تمتدح الأبيات صراحة بوصفها ابتداءات، «مطالع»، تظهر أن النقاد كانوا واعين بأهمية البيت الأول في القصيدة: بيت يكون عادةً محملاً بالعاطفة، ويوسم صراحة بالتصريح، ويشار به إلى القصيدة، لأن قصائد قليلة هي التي حملت اسماً أو عنواناً⁽¹¹⁾.

نظرة المحدثين إلى الاستهلال

وعى المحدثون الدور البنائي للاستهلال بشكل جيد، وأدركوا ما للمقدمة الطليئة من أهمية في استجلاء رؤية الشاعر العربي القديم للموجود، ومقاومته للخراب والدمار وإيمانه الشديد بقوة الطبيعة وقسوتها، وصراعه معها. فراحوا يستثمرون فكرة الوقوف على الطلل في قصائدهم، باعتبار الطلل أحد المحاور المكانية الأساسية الداخلة ضمن تجارب القدماء.

فهذه هذوى طوقان تقول في قصيدة بعنوان: «لن أبكي»:

على أبواب ياها يا أحبائي

وهي فوضى حطلم الدور

بين الريم والشوك

وقفت وقلت للعينين: يا هينين

فقا نيك

على أطلال من رحلوا وقلتوا

تقادي من بناها الدار

وأن القلب منسحقاً

وقال القلب ما فعلت؟

بك الأيام يا دار؟

وأين القاطنون هنا

وهل جاتك بعد النأي هل

جاتك أخبار

هل كلتوا

هنا حلموا

هنا رسموا

مشاريع الغد الآتي

فاين الحلم والآتي واين همو

واين همو

ولم ينطق حطام الدار

ولم ينطق سوى غياهمو

وصمت الصمت، والهجران

فقدوى طوقان تستثمر مطلع معلقة امرئ القيس (قفا نبيك)، وتحاول أن تعيد أو تحيي تجربة امرئ القيس، وأن تعيد قراءتها بشكل ينسجم مع تجربتها الذاتية، فهي تقف على أبواب يافا وتقرأ فيها صور الخراب والدمار والحطام والرّم والشوك، وكأنها ترى الأثافي والشمم، تلك الأشياء التي كان ينكرها الشعراء الجاهليون على أنها علامات على ما تبقى من آثار⁽¹²⁾.

إن قدوى طوقان نجحت في اتخاذ مقدمة امرئ القيس الطليعية استهلالاً لقصيدتها «لن أبكي» وراحت تطلّ من خلاله على فضاء قصيدتها، فإذا القصيدة من أولها إلى آخرها تنبض بروح الاستهلال وتترسم خطاه، بل إن بناء القصيدة بأكمله يقوم على مفردات الاستهلال الطليعية «قفا نبيك» مما شكّل وحدة موضوعية لقصيدتها، حرص الشعراء المحدثون على توظيفها في أكثر قصائدهم.

ويمجّب الناقد والشاعر «محمد بنهس» بكلام «حازم القرطاجني» عن الاستهلال لأنه لمح تأثيره في بناء النص الشعري وتأثيره في العمل ككل يقول: «إن حازماً شرح وظيفة الاستهلال أفضل من سابقه حينما رأى أن تحسين الاستهلالات والمطالع من أحسن

شيء في هذه الصناعة، إذ هي الطليعة الدالة على ما بعدها، المنزلة من القصيدة منزلة الوجه والفرة، تزيد النفس بحسنها ابتهاجاً ونشاطاً لتلقي ما بعدها إن كان بنسبة من ذلك. وربما غطت بحسنها على كثر من التخون الواقع بعدها إذ لم يتناصر الحسن ههنا ولها⁽¹³⁾.

ومن هذا كله يتبين لنا أن الاستهلال عنصر توصيلي، وظيفته ربط الشاعر بالمتلقي، ويبدو من خلال أقوال بعض السلف لوحة تزيينية تلفت الأنظار إليها لأنها تبهرك ببريقها، ومن هنا جاء تسميتهم للاستهلال الجهد «ببراعة الاستهلال»⁽¹⁴⁾.

إن تلك الأقوال تدور في فلك مفهوم الاستهلال كعلية، وظيفتها ربط التواصل بما يرضي رغبة السامع - القارئ⁽¹⁵⁾.

إنها وظيفة إقامة الاتصال التي قال بها مالميتوفسكي وتبناها باكيمسون معرّفاً إياها **بأن «هناك وسائل تؤدي أساساً إلى ربط التواصل أو إماتته أو قطعه»**⁽¹⁶⁾.

إن القدماء لم ينتبهوا - مثل المحدثين - إلى أن الاستهلال يشكل أكثر من الربط والتوصيل وعلاقة الامتداد بين الشاعر والمتلقي، إذ يركز عليه بناء النص كله، بل هو حجر الأساس الذي يقوم البناء عليه، فإذا انهدم انهدم البناء كله. إذ هو «طقس الشروع في بنية فضاء القصيدة»⁽¹⁷⁾. وهو عنصر بنائي للنص بأكمله، ووظيفته نصية أساساً، لأنه قالب الذي تصبح أبيات القصيدة مجبرة على الخضوع لقوانينه، وبذلك يتحوّل إلى عقد بين الشاعر والسامع، القارئ أيضاً بعد أن يقدم الاستهلال لسامعه -قارئه القوانين الأولى للمبة الكتابة أو القول، فيما هو يجنبه بقوة إلى مجاله الحيوي. ومفهوم الاستهلال كعنصر بنائي هو الأسبق بالنسبة للشعرية⁽¹⁸⁾.

والتفت المحدثون في فصائد الشعر الجديد إلى العناوين التي يضمها الشعراء لقصائدهم، ومن هنا راحوا يهتمون بدراسة العنوان

باعتباره العتبة الأولى للنص، وباعتباره أول ما يوصل المتلقي بالنص، فيصدمه أو يدهشه أو يثير مكنونات أو يفجر طاقات لديه، فيطلّ من خلاله على فضاء النص. وقد يوحى بقيم كثيرة ومختلفة. يقول رولان بارت: «إن العناوين عبارة عن أنظمة دلالية سيميولوجية تتضمن قيماً مجتمعية، أخلاقية، وأيديولوجية كثيرة، لا بد للإحاطة بها، من تفكير منظم هذا التشكّر هو ما ندعوه هنا على الأقل، سيميولوجياً»⁽¹⁹⁾.

والعنوان ذو حمولات دلالية، وعلامات إيحائية شديدة التنوع والثراء، مثله مثل النص، بل هو نصّ مواز كما عند جيه رار جينيث. وإذا كان النص نظاماً دلالياً وليس معاني مبلّغة، فإن العنوان كذلك نظام دلالي رامي له بنيت السطحية ومثواء العميق مثله مثل النص تماماً⁽²⁰⁾.

ويرى د. شكري عياد في كتابه: مدخل إلى علم الأسلوب أن العنوان في القصيدة الحديثة، ما هو إلا بيت المطلع في القصيدة العربية، إذ يقوم مطلع القصيدة بما يقوم به العنوان في القصيدة الحديثة⁽²¹⁾.

المقدمات الاستهلالية عند المتنبي

استوعب الشاعر العباسي التراث استهلاً ممتازاً، ولكنه راح يجدّد فيه، ويحوّر في أساليبه وفي لغته، ومن بين تجديدهاته وقوفه عند الاستهلال وثورته على المقدمات الطلّية. ولكنه حافظ على ذوق القدماء في وجود المطالع الجيدة وتجنب المطالع الرديئة. وراح يبتكر إلى جانب ذلك مقدمات يضمّنها ما يختزنه من مشاعر ذاتية ورؤى شخصيّة قد لا تتاح له الفرصة أن يظهرها في القصيدة إلا من خلال المقدّمة، وجعل هذه المقدمة الذاتية مرتبطة أشدّ الارتباط ببناء القصيدة، وذلك كي يوفر لقصيدته بناءً متماسكاً، يكون هو نفسه جزءاً منه من خلال المقدمة، بما ينثّر من خلالها من رؤى ذاتية ومواقف شخصيته وتطلّعات وطموحات.

والحق إن أبا الطيب المتيني مسبوق إلى هذه المقدمات من قبل أبي تمام، ولكنهما مختلفان من حيث طبيعة التكوين والشخصية والعلوم، فربيان من حيث استخدام المنطق في شعرهما.

أراد أبو تمام أن يكون مجدداً في مقدماته فراح يُظهر من خلالها ما يتصف به من ذكاء واختراع ومهارة وإبداع، إنه يحاول أن ينثر فيها فكره وفلسفته للموجودات والطبيعة بشكل خاص، بالإضافة إلى ما امتاز به من زخرف وتتميق وتلون عقلي وصوتي. وخير مثال على ذلك رأيته التي يمتدح فيها الخليفة المعتصم، ويفتحها بمقدمة استهلالية يصف من خلالها الطبيعة أبدع وصف ويجعلك تعيش في جو ممطر وهو صحو وصحو وهو ممطر في مفارقات وتضادات ونواحر عجيبة أبدعتها عقلية أبي تمام المبدعة، فتحمّن من خلالها وكأن أبا تمام يستمرض هذه القدرة على التصوير التي وهبها الخالق له. ثم يروعك بهذا الوصف الرائع للربيع بأزهاره ووروده التي تحجب أشعة الشمس فتحوّل نهاره إلى ليلة مقمرة جميلة بديعة. إنها الأرض المخصبة المعشوشبة المزهرة التي تجمع مختلف الألوان الزاهية، وتحتوي إبداعات جمالية أخاذة. فهل قصد من خلال هذا الربيع الجميل عهد خلفته الزهر زهر الربيع، وعهد المشرق إشراق الورود والزهور، يقول⁽²²⁾:

رقت حواشي الدهر فهي تمرمر وغدا الثرى في حله يتكسر
نزلت مقدّمة المصيف حميدة ويد الشتاء جديده لا تكفر
لولا الذي غرس الشتاء بكفه لاقى المصيف هشائماً لا تثمر
مطر ينوب الصحو منه ويعدده صحو يكاد من النضارة يمحط
غيثان فالأنواء غيث ظاهر لك وجهه والصحو غيث مضمر
أربعنا هي تسع عشرة حبة حقاً لهنك للربيع الأزهر
وندى إذا ادّهنت به لم الثرى خلّت السحاب أواء وهو مُعذر

ما كانت الأيام تملب بهجة لو أن حسن الروض كان يعمر
أو لا ترى الأشياء إن هي غيّرت سمجت وحسن الأرض حين تغير
يا صاحبيّ تقصيا نظريكما تريا وجوه الأرض كيف تصوّر
تريا نهاراً مشمساً قد شابه زهر الزيا فكانما هو مقمر
دنيا معاش للورى حتى إذا جاء الريح فأنما هي منظر
اضحت تصوغ بطونها لظهورها نوراً تكاد له القلوب تنور
من كل زاهرة ترقرق بالندى فكانما عين إليك تحدر
تبدو ويحببها الجميم كأنها صراء تبسو تارة وتخفر
حتى غدت وهداها ونجادهما فتتبن في خلع الريح تبخر
مصفرة حمرة فكانها عصب ليمن في الوضى وتمضر
من فاقع غض النبات كأنه در يشقى قبل ثم يزفر
أو ساطع في حمرة فكان ما يدنو إليه من الهواء معصر
صنع الذي لولا بدائع لطفه ما عاد أصفر بمد إلا هو أخضر

إنه استهلال، واهتتاح يضع فيه أبو تمام الطبيعة في مقدمة مديحه للمعتصم وضماً جديداً يختلف عما عهدناه لدى الشعراء السابقين وعن جميع ما عهدناه عند أبي تمام نفسه، فهذه أكمل لوحة رسمها للريح وأولى مقدمة مثلت فن أبي تمام في المقدمات، وفنه في الثقافة، وفنه في التصوير والتعبير، فأبو تمام يقدم نموذجاً جديداً لمقدمة القصيدة يعتمد على ما ترك السابقون من وصف الطبيعة، ويستجيب في نفس الوقت لمحاولات المعاصرة التي أرادها أبو نواس وغيره، وكان أبو تمام يرى في منظر الربيع عصر المعتصم الزاهي، فهو ربيع الدولة العباسية، وقد أبدع في هذه المقدمة صوراً تشكيلية وظف فيها اللون والضوء ولازم بين الحركة والشكل واللون، وشاغل بين

الطبيعة والإنسان، وقدّم خفايا نفسه وعميق مشاعره فحرك الإحساس وهزّ المشاعر، ووصل الطبيعة بالقضية الكبرى في الحياة وإبداع الخالق، مما يؤكد أن أبا تمام كان يبحث عن شيء جديد يجعله في مقدمة قصائده غير الأطلال الدارسة التي لم تعد تلائم الحضارة المبتدئة، وقد قدّم هذا الشيء الجديد في هذا النموذج من وصف الطبيعة الذي اشتركت العواطف الإنسانية في التعلق به، وهو نموذج يصور مذهبه الجديد الذي استوعب الفلسفة والثقافة وعمق الفكرة بجانب الطباق وحسن التصوير وغرابة الاستعارة وتكدس البديع والبيان وغريب المتناقضات ونواثر الأضداد⁽²³⁾.

لقد سيطر على الشاعر في حديثه عن الشتاء والرياح شعور بالرّضا والبهجة، تمثل فيما يحدثه الشتاء من انقلاب في كل شيء. ولقد بدا مبتهجا بما يمكن أن نسميه "الانقلاب" إلى الضد المأمول. وابتهاجه هذا جسده البيت الأول الذي أراد الشاعر أن يكون حاملاً بملكاته المنقاة - صوتاً وصورة - لكل ما يتمره من رضا قلبي إزاء هذا الانقلاب أو التحول أو التبدل أو التغير⁽²⁴⁾.

لقد كان الشاعر منبهراً بالرياح أيما انبهار، وكان مفتوناً بالطبيعة أيما فتنة، وكل جمال في المقدمة كان يوصل إلى معدوحيه، وقد بدا هذا واضحاً في حديثه عن الشتاء والرياح. «إن انبهاره بريعه المميز «المعتصم» أخذ ألواناً مميزة من الخطاب الفني تتعادل ونشوة الفرحة الكبرى التي كان يشعر بها لدى مقدمه. لقد جثم الريح واث فيه حياة الإنسان ومشاعر الإنسان وتوود إليه توود الحبيب إلى الحبيب فتاجاه برقة ولطف⁽²⁵⁾.

ويرى د. حسين عطوان أنها ومن أروع المشاهد التي حبرها أبو تمام، وكان يجهد نفسه ويكد عقله في تصنيفها وإحكامها وزخرفتها، لكي يبهز السامعين ويروع المشاهدين، إذ يتمثل فيها فنه بكل ما اتصف

به من تعمق وإغراب في التفكير، وتنميق للصور وجنوح إلى التشخيص،⁽²⁶⁾.

إن مقدمة أبي تمام الاستهلالية كانت تقوم بعمل بنائى كبير في القصيدة؛ «إذ تجلّت مقدرة الشاعر بوصل المقدمة بالموضوع وصلًا بنائيًا متماسكًا، إذ كان الشعراء في الجاهلية وعهد بني أمية يفتتحون مدائحهم بذكر الديار والبكاء فيها والوجد بفراق ساكنيها، حتى إذا ما انتهوا من ذلك وأرادوا الخلوص إلى الموضوع قالوا: «دع ذا». وهذا ما يسميه النقاد «الخروج المنفصل». وقد استخدم الشعراء العباسيون هذا النوع من الخروج، واستخدمه هو كذلك، غير أنه لم يقف عند بل عمد إلى نوع آخر هو ما يسميه النقاد «الخروج المتصل»، وهو ما تلتحم فيه المقدمة بالموضوع. وطبيعي أن هذا النوع لم يكن هو أول من اخترعه، فقد استخدمه غيره من الشعراء العباسيين. غير أن المهم هو أنه استكثر منه وتميّز به وبرع فيه. بل إن الأهم في هذه المقدمة هو أنه عرف كيف يلائم بين موضوعها في جملته وبين موضوع المدحة، إذ جعل الريح مشبهاً شمائل المعتصم وفضائله من أريحية وعدل وخير ورضاء عمّ الناس في عهده، ويمبارة أخرى استطاع أن يقدم لخيرات عهد المعتصم وطيباته التي نوّه بها في مدحه له بهذا الوصف للريح، وحسناته مما يجعل المقدمة منسجمة أشدّ الانسجام مع الموضوع، ومما يجعلها مستلزمة منه وعاكسة له»⁽²⁷⁾.

وتعدّ مقدمة أبي تمام في قصيدته التي امتدح بها المعتصم بمناسبة فتح عمورية - فتحاً جديداً في القصيدة المربّية.

وحيثما ندلف إلى أبي الطيب المتنبّي نجده يتخذ من المقدمة الاستهلالية فرصة للظهور والزّهو والفرور، فإذا المقدمة تتحول عنده إلى قطعة من ذاته - إن صحّ هذا التعبير - يعرض من خلالها ما يفكر فيه وما يبطنه وما يؤدّ الكشف والبوح عنه. فقد كانت مقدمة قصائده بدويّة حضرية، فعُدّت شيئاً جديداً في الشعر العربي، وقد

جعل المتنبي مقدمات قصائده تمبيراً مباشراً عن مشاعره وأحاسيسه، وقد حكم بناء القصيدة عنده أحداث حياته وإحساسه بنفسه المتعالية وبالغربة والقلق والشعور بالتفوق العارم الذي جعله يتعالى حتى على نفسه، لذلك كانت أبعاد قصائده هي أبعاد حياته القائمة على التفكير في الحياة من خلال نوااميسها الطبيعية والواعية، وعلى صعدة الذهن والتفكير والمعرفة والاستنباط، ويعني هذا أن قصائده بنيت بناءً ذاتياً، فتحن نستشف مثلاً من دوي النغم في قصائده تأثيراً غير مباشر لما يضطرب في نفسه من مهل إلى المعظمة فتقصائده تهنر كهدير نفسه⁽²⁸⁾.

وأول قصيدة نتوقف عندها للمتنبي قصيدة بائنة في مدح كاهور، جاءت مقدمتها في تسعة عشر بيتاً، وهي مقدمة طويلة إذا ما عرفنا أن عدد أبيات القصيدة ستة وأربعون بيتاً. يقول⁽²⁹⁾:

من الجآذر في زيّ الأعراب	حمر الحلى والمطايا والجلابيب
إن كنت تسأل شكاً في معارفها	فمن بلال بك تسهيد وتمنيب
لا تجزني بضئ بي بعدها بقر	تجري لموعي مسكوباً بمسكوب
سوائر ريماسارت هواجها	منهمة بين مطمون ومضروب
وريماءخذت أهدي المولى بها	على نجيح من الفرسان مصبوب
كم زورة لك في الأعراب خافية	أدهى وقد رقدوا من زورة الذهب
أزورهم وسواد الليل يشفع لي	وأنثي وبياض الصبح يفري بي
قد وافقوا الوحش في سكنى مراتها	وخالفوها بتقويض وتطنيب
جيرانهم وهم شرّ الجوار لها	وصحبها وهم شرّ الأصاحيب
هوأد كل محب في بيوتهم	ومال كل أخيد المال محروب
ما أوجه الحضر المستحسنات به	كأوجه البدويات الرعابيب
حسن الحاضرة مجلوب بتطرية	وهي البداوة حمن غير مجلوب

أين المخيرُ من الأرام ناظرةً وغير ناظرة في الحُمن والطيب
أهدي ظباء فلاة ما عرفن بها مضغ الكلام ولا صيغ الحواجيب
ولا برزت من الحُمام مائلةً أوراكن صفيلات المراهيب
ومن هوى كل من ليست مموهةً تركت لون مشيبي غير مضبوب
ومن هوى الصدق في قولي وعادته رغب عن شعر في الرأس مكنوب
ليت الحوادث باعتي الذي أخذت مني بعلمي الذي أعطت وتجريبي
فما الحداثة من حلم بماتعة قد يوجد الحلم في الشبان
أول ما يسترعي نظر القارئ في البيت المطلع دال الأعراب،
وإثارته للقارئ ناجمة عن كونه قليل الاستعمال، فالمستعمل الأعراب،
والأعراب جمع للأعراب وهي هذا تمتد للجمع الثاني ودلالته توكيدية
وذات بعد متعمق ومتجذر **في العروبة**، ويوحى بأن الشاعر يركز عليه
بكل صمق، وكل هذا ناتج عن استخدامه لجمع الجمع. ليس هنا
وحسب، بل إنه جملة مصرعاً مع نهاية البيت كي يبشر بالقافية التي
بدورها لتكرر في القصيدة لتبشر هي الأخرى بميلاد القصيدة ككل.
إن اختيار دال الأعراب لبناء القافية عليه يدل على مدى أهميته في
بناء القصيدة، لأن تكرار القافية سيظل يذكر به إقاعياً، وكأنه يفرض
سلطته لا على البيت الأول من خلال التصريع وإنما على القصيدة
كلها.

ومن هنا لا نعتقد أن تكرر في القصيدة بأنماط مختلفة جاء
اعتباطاً، فقد تكرر بمادته في البيت السادس «الأعراب»، ثم بمعناه في
البيت الحادي عشر «البدويات»⁽³⁰⁾.

إن دال «الأعراب» يشكل مثبراً أصلياً في الصورة الشعرية
ويمكننا من خلال تتبعه في حركة القصيدة أن نفلح مغاليقها، وأن
نصل إلى تفسير قد يوجهنا إلى المعنى أو الدلالة الكلية للقصيدة⁽³¹⁾.

إن هذا المثير الأصلي يختلط ويمتزج بمستثار إضافي يتمثل في دال «الجأكر» ويتكرر هو الآخر في أبيات كثيرة متخذاً صوراً مختلفة، إذ يذكر في البيت الثالث في دال: البقر والبهت السادس في صورة وحش هو الخشب، وفي البيتين السابع والثامن بلفظة «الوحش» وفي البيتين الثالث عشر والرابع عشر بنوال: الأرام، والظياء.

إن التشابه القائم بين المثير الأصلي «الأعاريب» والمستثار الإضافي يكمن في أن الطرفين يمكن أن يكونا في سكون مرآتهما وخالفوها بتقويض وتطنيب قد وافقوا الوحش في سكون مرآتهما وخالفوها بتقويض وتطنيب وترابطهما علائق الجوار من جهة والصحبة والمعيشة من جهة أخرى.

إن صورة الأعاريب تستدعي صورة وحش البادية وحيوانها، وما تتميز به هذه الحيوانات من معاني التأيد والافتراس وأصالة الطبيعة، وهي معانٍ تتشابه وتمتزج بصفات الأعاريب حمر الحلى والمطايا والجلابيب، وتختلط بمنعتهن ومعاظنتهن على كرامتهن.

يقول:

سوائر ربما سارت هواجها منيعة بين مطمون ومضروب
وربما وخذت أيدي المطي بها على نجيع من الفرسان مصبوب
إن هذا المستوى من القراءة يولد دلالة معناها: إن الطبيعة تحتضن الأعراب والوحش، مستأنسين بمنعتها وخلقها، وأصالتها وقيمها، لم تلوث ولم تغش أصالتها.

وهذا التوقع من القراءة يقودنا إلى توقع آخر يستخدم بنية التضاد حينما يوازن الشاعر بين جمال البدو الطبيعي وجمال الحضر الصناعي، بين الأصالة والزيف، بين الكلام الفصيح والتفاسيح في الكلام، بين الزينة الطبيعية والزينة الصناعية، بين المشية المقتصدة والمشية المصطنعة⁽³²⁾.

وكل هذه المفارقات جاءت بشكل مباشر لتبين وترهص بولادة معنى مفاده أن الصديق مع النفس أمر سام، به قوام المرء واستواء شخصيته، إذ راحت القصيدة توجهنا إلى أن الأمر لم يكن حضارة ويداوة فحسب، وإنما هي في التحليل الأخير قضية الأصالة المنشودة في كل شيء، وبلا حدود، قضية الصديق مع النفس حتى لو ابتعثت صراحة هذا الصديق من المرارة ما تبتعثه صراحة المشيب⁽³³⁾.

ومن هوى كل من لهست مموهة تركت لون مشهبي غير مخضوب
ومن هوى الصديق في قولي وعادته رغبته عن شعر في الرأس مكشوب
إن القارئ الضمني الذي يرافق النص منذ بنائه، بل من مبتدئه
تمثل في استدعاءات الأعراب لما هو أقرب إليهم في طباعهم
وسكتاتهم وبيئتهم، وهذا استدعى من القارئ أن يتحسس صفاتهم
ومميزاتهم القائمة على القطرة والعقوبة والمنعة والصديق، وهي بنه
ظلت محايته للنص الأصلي الذي يمثل في الكشف عن هوية الأعراب
من خلال تلك البنية، فتحققت لدى السامع والقارئ أن مرجعية النص
تدور حول الصديق مع النفس ونبذ الكذب والزيف⁽³⁴⁾.

فانظر إلى قوله:

أهدي طباء فلاة ما عرفن بها مضغ الكلام ولا صبح الحواجب
إن البنويات مطبوعات على حسن الكلام، وحسن الحواجب،
فلا يصبغن حواجهن بالسواد، ولا يمضغن الكلام لأن كلامهن فيه غنة
فلا يحتجن إلى تكلفها، بينما غيرهن يتفاصحن بكلامهن ويصطنعن
زينتهن اصطناعاً.

إن ذكر الشاعر للأعراب في هذه المقدمة الاستهلالية -
يستلزم ذكر الضد وهو المعجم، وما العربي الأصليل سوى الشاعر،
والأعجمي المزيف الكذاب سوى كاهن ممدوحه، ومن هنا استطاع

النص أن يقوم على متواليات لغوية كثيرة من خلال بنية المفارقة الصريحة عبر هذا السيل المتدفق من البنى ليخبر في داخلها بنية قوية الدلالة على أن ما أراد هو كافور حينما قال: «ما عرفن بها مضغ الكلام»، فمضغ الكلام يعني التقاصح وتكلف الفصاحة وهذه سمة الأعجمي.

ومن هنا نلاحظ سطوة المقدمة وفوتها في توجيه بناء القصيدة، إن الشاعر حاول في المقدمة الاستهلاكية أن يظهر الممدوحه بمظهر الأعرابي الأصيل الذي يهوى الصديق ويتخذ عادة له، ويتمنى أن تصل عدوى الصديق هذه إلى الآخر الممدوح، وذلك من خلال التركيز على الأعراب وعلى صفاتهم، وعلى ذكر الصديق والوفاء، وهذا ما نجده واضحاً في صفات الممدوح والتركيز عليها من مثل قوله:

ترعرع الملك الأستاذ **مكتهاً** قبل اكتهال أديباً قبل تاديب

وهناك قصيدة لامية يمدح فيها سيف الدولة وذلك بعد مغادرته بلاد كافور. افتتح الشاعر مدحته بمقدمة غزلية طويلة، نطن ظناً أنها كانت ترمز إلى عمق العلاقة بينه وبين سيف الدولة، أو قل إنها محمّلة بمشاعر فياضة وعواطف جيّاشة، وجوى مشترك بين الطرفين كما يقول. وإن هذه المقدمة الاستهلاكية ممتدة هي القصيدة بأكملها، مما حدا ببعض الباحثين إلى القول:

«ولكننا لو ارتدنا من الخواتيم إلى البدايات لوجدنا أن أكثر من خمسة عشر بيتاً تتعاقب على الامتناح من هذا المعين الغزلي، دون أن يؤدي ذلك إلى طمس الدلالة المدحية أو إغلاقها، إذ تتراعى هذه الدلالة من خلال تلك النقاب الغزلي الشفيف، في لحظة هنا، أو إشارة هناك، أو قرينة بين هذه وتلك يكشف عنها مجمل السياق، فإذا أضفت إلى هذا كله ما ترويه ملايسات القصيدة من أن الشاعر كتب بها إلى سيف الدولة بعد خروجه من مصر ومغادرته كافوراً، استطعت أن

تدرك سرّ ذلك «الجوى» الذي يقوم مقام الصب من البنية العميقة للنص، والذي إن وشت به الخواتيم مجرد وشاية، فقد أفصحته عنه البدايات بقدر ما تسمح به طبيعة اللغة الشعرية من التفتات ومواربة⁽³⁵⁾.

وهذه هي المقدمة:

ما لنا كُلُّنا جَوَى يا رَسُوْهُ انا أهوى وقلبك المتبوء
كلُّما عاد من بعثتُ إليها غار منى وخان فهما يقول
أهست بيننا الأمانات عينها وخانت قلوبهنَّ العقول
تشتكي ما اشتكيتُ من طرب الشوق إليها والشوق حيث النحول
وإذا خامر الهوى قلب صب فعليه لكلّ عين دليل
زودينا من حُسن وجهك ما دام فحمن الوجوه حالّ تحول
وصلينا نصيبك في هذه الدنيا فإنّ المقام فيها قليل
من رآها بعينها شاقّة القطن فيها كما تشوق الحُمُوء
إنّ تريني أدّتُ بمد بهاض فحميد من القناة الذبُوء
صحبته على الفلاة فتاة عادة اللون عندها التقهيل
سرتك الحجال عنها ولكن بك منها من اللمى تقبيل
مثلها أنتِ لوحتني وأسقمت وزادت أبها كما القطبيل

يستغل أبو الطيب المقدمة ليحملها ما يحمله من هموم، وما يجنّه من آلام نفسية محرقة، ولعلّ بيت المطلع يلخّص الأجواء النفسية المؤلمة التي يجيش بها صدر المتبّي ويشاركه فيها معنوحه وصديقه القديم وذلك منذ البداية بالجملة الاستفهامية: «ما لنا»، وهي جملة تحمل في ثناياها شحنة من الحيرة والنحول وعدم التصديق بما جرّه القدر على كليهما، ولا شك أن وضع الصيغة بجمع المتكلم تدلّ على اشتراكهما في المكابدة والمعاناة.

وإذا واصلنا قراءة القصيدة قراءة إنشادية كما كانت تنشد وتوقفنا عند قوله: «ما لنا» ثم تابنا ... ما لنا كلنا جاء الخطاب ليؤكد على هذه الاشتراكية في الألم والمعاناة بينهما، وكأن المتلقي يوحى منذ الاستهلال بأنه مربوط المصير بممدوحه كما أن ممدوحه مربوط المصير به، فكلاهما مكمل للآخر، وكلاهما لا غنى له عن الآخر، وكل منهما كان يرى نفسه في صاحبه، وإذا واصلنا قراءة بيت المطلع بنفس الطريقة الإنشادية التي نتوقع أن يتوقف عندها المنشد تولدت لنا القراءة التالية: ما لنا كلنا جو، فإضافة الدالة الجديد «جوى» إلى الجملة الاستفهامية يوضح بشكل جلي الحالة السيئة التي وصل إليها الطرفان، الشاعر والممدوح.

إن هذا الدال يسيطر على القصيدة من أولها لآخرها، وكأنه جيء به دالاً مفتاحاً لفهم **مفاتيح النص** على امتداده حتى النهاية.

ويمكننا - بحكم الطبيعة الإنشادية للقصيدة المربية أن نقرأ بيت المطلع هكذا: مالنا؟ ثم نستأنف بقراءة الجملة الاسمية الثانية: كلنا «جوى»، والجملة الاسمية بطبيعتها توحى بثبات الدلالة، فكان حقيقة الجوى أصبحت واقعة لدى الطرفين، والاستفهام حولها يثير الدهشة والاستغراب من حصوله وكأن لسان حال الشاعر يشير إلى أنه كان من المفروض ألا يحصل ما حصل فجعل كلينا محزوناً متألماً مصاباً بالجوى.

إن السياق الغزلي الوارد في المقدمة الاستهلالية يلقي بظلاله على النص مما يسهم في بنائه وتكوّنه، إذ يزداد توجهه ناحية الممدوح، ويتكاثر إسقاطه عليه، بذلك التساؤل الذي يطرح دون ترقب رد أو انتظار إجابة، لأنه تساؤل العارف من جهة، ولأنه تعبهر عن شرط اشتياقه من جهة ثانية، ثم لأن غايته - أخيراً - تحليل السائل وهدهدة لهفة وإعاقته على طول الطريق، في غير جهل منه بحقيقة ما يطلبه:

نحن أدري وقد سألنا بنجد أقصير طريقنا أم يطول
وكثير من السؤال اشتياق وكثير من ردة عمليل
كلما رحبت بنا الروض قلنا حلب قصتنا وانت السهيل
هيك مرعى جياننا والمطايا واليهما وجيئنا والذميل
وربما كان هذا التساؤل بما يعمل به من تجاهل المعارف من أدق
ما عرفته وجوه الصياغة الغزلية، وبخاصة لأنه اقتران ببعض الأسرار
التمهيرية التي لا تخلو من دلالة⁽³⁶⁾.

إن سيطرة ضمير المؤنث في بعض جوانب النص يوحي من
قريب أو بعيد بتأثير المقدمة الغزلية الاستهلالية وتأثيرها في بناء
النص نفسه. بل إن الصياغة الغزلية فرضت نفسها على النص من
وجود صيغ أسلوبية كثيرة، فالممدوح مع الشاعر أينما سار وأينما توجه
والذي يذكره بذلك هو نداء المنبث في كل مكان والذي يقابل الشاعر
وجهاً لوجه، فهو محبوب صد عليه الأفاق بحبه الذي لا يفارقه،
واستخدام نوال هي أقرب إلى الغزل منها إلى المديح لدلالة على أن
المقدمة الغزلية الاستهلالية كانت ذات سطوة كهيرة في بناء النص
كذكره: «العذل، العذول، المعذول» انظر إليه وهو يقول:

والمسئون بالأمير كثير والأمهر الذي بها المأمول
الذي زلت عنه شرقاً وغرباً ونداء مقابلي ما يزول
ومعي أينما سلكت كأنني كل وجه له بوجهي كفييل
وإذا العذل هي الندى زار سمعاً فنداء العذول والمعذول
وانظر إلى هذه الصياغة الغزلية المعجبية متمثلة في تعبيره
بالوجه الجميل يقول:

وإذا غاب وجهه عن مكان فيه من ثناء وجه جميل

وحيث يقترب الشاعر من نهاية قصيدته نراه يواجه ممنوحة بدون اقنعة أي بدون إسقاطات على نماذج غزلية⁽³⁷⁾. ولكنه لا يفلت كثيراً من تأثيرها إذ تلاحقه تلك الإسقاطات في خواتيم القصيدة كما هي بداياتها، وهي إسقاطات غزلية أثرت فيها المقدمة على النهايات بشكل مؤثر وواضح، وراح يخلطها بتذلل وتضرع للمدح كما هو الحال بالتذلل والتضرع للمحبوب، فإذا نحن أمام تعبيرات جعلت شحنات عاطفية كثيرة، كالبعث بالرؤية، والبعد، والقرب سنراه يوظفها بما يجلو علاقته بالمدح جلاء صريحاً لا مراوغة فيه⁽³⁸⁾. يقول⁽³⁹⁾:

لست أرضى بأن تكون جواداً وزماني بأن أراك بخيل
نفس البعد عنك قرب العطايا مرتمي مخصب وجسمي هزيل
إن تبوات غير دنياي داراً واتلني نيل هانت المنيل
من عهدي إن عشت لي ألف كاهور ولي من نذاك ريف ونيل
ما أبالي إذا انتقلت الرزايا من دمت حيلها والخبيل

وهكذا رأينا تأثير المقدمة الغزلية الاستهلالية يلقي بظلاله على النص بأكمله بل يسهم إسهاماً كبيراً في بناء لبنات النص وفضاءاته.

المصادر والمراجع والهوامش

- (1) لسان العرب لابن منظور مادة دهل.
- (2) الاستهلال في البدايات في النص الأدبي، ياسين النصير، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد - 1993م، ص 15.
- (3) حركات التجديد في الأدب العربي، دار الثقافة، القاهرة، 1975م، ص 24، د. يوسف خليف، نقلاً عن الاستهلال في البدايات، ص 57.
- (4) الاستهلال، ص 85.
- (5) المصدر السابق، ص 58.
- (6) مقدّمة القصيدة العربية في العصر الميّمس الأول، د. حسين عطوان، دار المعارف بمصر، ص 113.
- (7) الاستهلال، مصدر سابق، ص 66.
- (8) المصدر السابق، ص 66.
- (9) المصدا في محاسن الشعر وأدابه ونقده، ابن رشيق، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، بيروت، دار الجيل، 1972م، ج 1، ص 217.
- (10) بدايات النظر في القصيدة، فان جيلدن ترجمة عصام بهي، مجلة فصول، ثراثا النقدي، الجزء الثاني، ص 15.
- (11) المصدر السابق، ص 15.
- (12) القاص في نماذج من الشعر العربي الحديث، د. موسى رياطة، مؤسسة حمادة، اريد، 2000، ص 13، 14.
- (13) الشعر العربي الحديث، محمد بنسي، الغرب، مطبعة فضالة المحمدية، 1989م، ص 131.
- (14) التشكيل البلاغي وأثره في بناء النص، د. ماجد الجمال، مجلة البصائر، جامعة البتراء الأردنية، المجلد 2، عدد 2، أيلول، 1988م، ص 14.
- (15) محمد بنسي، مصدر سابق، ص 131.
- (16) نفسه، ص 130.
- (17) نفسه، ص 130.
- (18) نفسه، ص 131.

- 19) رولان بارت، المفارقة الميمولوجية، ترجمة عبدالرحيم حزل، مراكش، 1993م، ص 25
- 20) سيمياء المتوان، د. بسام قطوس، مكتبة كنانة، أريد، الأردن، 2001، ص 37
- 21) شكري عباد، مدخل إلى علم الأسلوب الرياضي، دار العلوم للطباعة والنشر، 1982م، ص 84
- 22) ديوان أبي تمام، بشرح التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف، 1957م، ج 2، ص 191-196
- 23) التقليد والتجديد في الشعر العباسي، د. صلاح مصلحي، دار المعرفة الجامعية - الإسكندرية، 1991م، ص 195
- 24) جماليات المعنى الشعري «التشكيل والتلوين»، د. عبد القادر الرباعي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999م، ص 115
- 25) المصدر السابق، ص 143
- 26) مقدمة القصيدة العربية، مصدر سابق، ص 192
- 27) المصدر السابق، ص 193
- 28) التقليد والتجديد في الشعر العباسي، مصدر سابق، ص 181
- 29) التعرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، للشيخ ناصيف الهارجي، ص 480
- 30) النفاص والتلقي، د. ماجد الجعافرة، دار الكندي، أريد-الأردن، ص 2003م، ص 65
- 31) المصدر السابق، ص 66
- 32) شعر المتنبي قراءة أخرى، د. محمد فتوح، دار المعارف، مصر، 1988م، ص 79
- 33) شعر المتنبي قراءة أخرى، مصدر سابق، ص 119
- 34) النفاص والتلقي، مصدر سابق، ص 67
- 35) شعر المتنبي قراءة أخرى، ص 123
- 36) المصدر السابق ص 128
- 37) المصدر السابق ص 128
- 38) المصدر السابق، ص 129
- 39) التعرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، للشيخ ناصيف الهارجي، ص 481



مالك بن الرب الثميري

(يرثي نفسه)

محمد رجب البيومي

وأنا طالب بالمعهد الديني بالقسم الثانوي، كانت من النصوص المقررة علينا للحفظ قصيدة لمالك بن الريب يرثي بها نفسه، وقد ملأت هذه القصيدة شغاف نفسي، وجعلتها الأولى في الروعة والتأثير بين نصوص هذا العام، وكنت أتساءل عما كتب عن الشاعر فلا أجد غير القليل مما لا يشفي غلة، ولا يطمئن له باحث، إذ كنت أقول هي نفسي إن من يقول هذا النص الرائع لابد أن يكون قد فتنت بأمثاله لأن الشاعرية فوض داهق لا يحبس له معين، وأذكر أنني قرأت له مقطوعة طريفة تتحدث عن ذنب لخبه الشاعر في البادية، فقتله وأخذ يتحكم به، فسارعت بحفظها، وقد قال فيها:

أَذْنَبَ الْفُضَى قَدْ صرَتْ لِلنَّاسِ ضَحْكَةً تَفَادَى بِكَ الرِّكْبَانُ شَرْقاً إِلَى غَرْبِ (1)
هَانَتْ وَإِنْ كُنْتُ الْجَرِيءُ جَنَانُهُ مُنِيتَ بِضُرْغَامٍ مِنَ الْأَسَدِ الْغَلْبِ
أَلَمْ تَرْنِي يَا ذَنْبُ إِذْ جِئْتُ طَارِقاً تُعَايِلُنِي إِنِّي أَمْرٌ وَاهِرُ اللَّبِ
زَجَرْتُكَ مَرَّاتٍ هَلُمَّا غَلِبْتَنِي وَلَمْ تَنْزَجِرْ نَهْتُهُتْ غَرِيكَ بِالضَّرْبِ
فَصَبِرْتُ تَقِيٍّ لِمَا عَلَاكَ ابْنُ حَرَّةٍ بِأَبْيَضِ قَطَاعٍ يُنَجِّي مِنَ الْكَرْبِ

كانت هذه القطعة مصدر إعجابي زمناً ما، ثم قرأت غيرها في موضوعها، فأخذ أثرها يتضائل في نفسي شيئاً فشيئاً، لأن الشاعر لم يكن إنساناً ذا قلب عاطف، كما كان غيره، بل كان فارساً صوّالاً يفخر بمصرع الذئب ويجعله ضحكة يسير حديثها في الشرق والغرب، وتكلفه غير ما في طوقه، لأنه لص فأنك لا يرحم الإنسان، بل يسطو عليه إذ كان

من قطاع الطريق مع عصابة شذت عن سواء الصراط، وكم قتل من بني البشر وصرع، فكيف يعنو على ذنب مثله في طباعه وغدرة. إنما نطلب هذا الحنو، من شاعر لم يألّف مشاهد النّم المتفجر من جسوم الأبرياء بهياً وعدواناً، وعندنا مثلاًن للشاعرين الرحيمين: الفرزدق والنجاشي، والأول شاعر أموي والثاني شاعر مخضرم أدرك صدرأ من الجاهلية، وأمدأ من الإسلام، فالفرزدق صادفه الذنب فأكرم مثواه، وقدم له الزاد مشاركاً إليه في طعامه، وهو يعرف عنه الغدر والسطو، ولكنه استجاب إلى هائف المروية فأكرم مثواه، وقال في ذلك:

فلمّا نَنَّا قُلْتُ أدنُ دونك إنني وإياك هي زادي لـشتركان⁽²⁾
 هبْتُ أقْدُ الزاد بهني وبهنة على ضوءِ نارٍ مرة ودُخان
 وقُلْتُ له لِمَا تَكشُر ضاحكاً وقائمٌ سيفي من يدي بـمكان
 تَعْمَشُ هَإِن دَانِقَتَنِي لا تَخُونَنِي تَكُنْ مِثْلَ مَنْ يَا ذَنْب يَصْطَحِبَان
 وَأَنْتَ امْرُؤٌ يَا ذَنْب والغدر كَفْتَمَا أَحَبَّيْنِ كَانَا أَرْضَمَا بِلِهَان
 ولو غهرنا نَبَّهْتَ تَلْتَمَسُ القِرَى أَتَاكَ بِمِصْرِهِم أَوْ شِهَادِ سِنَان

هذا هو الفرزدق. أما النجاشي فقد كان يقف على حوض مليء بالماء، فأبكر الذنب قادمأ، يستمقي، فقال له هلم نتعاقد ونأخى، ولكن الذنب كان واهمأ صريحأ، فقال له: إِنْ خُلِقَ المِصْبَاحُ لا يَعْرِفُ المِوَدَّةَ والوفاة، وكل ما أطلبه أن أشرب من الماء، ففصح له أن يشرب ولم ينس الذنب رفاهه فعوى يمتدعي البعيد، وتركه الشاعر مع الرفاق، ومضى لسبيله، يقول النجاشي متحدثأ عن حوض الماء ومعاودة الذنب.

وَجِدْتُ عَلَيْهِ الذَّنْبُ يَمُوي كَأَنَّهُ خَلِيعٌ خِلا مِنْ كُلِّ مَالٍ وَمِنْ أَهْلِ⁽³⁾
 قُلْتُ لَهُ يَا ذَنْبُ هَلْ لَكَ فِي هُنَى يَوْمِي بِلَا مِنْ عَلَيْكَ وَلَا بَخْلٍ
 فَقَالَ هَذَاكَ اللّٰهُ لِلرُّشْدِ إِنَّمَا دَعَوْتُ لِمَا لَمْ يَأْتِهِ سَبْعٌ قَبْلِي
 فَلَسْتُ بِأَتِيهِ وَلَا أَسْتَطِيعُهُ وَلَا أَكْثَرُ اسْتَقْنِي إِنْ كَانَ مَالُكَ ذَا فَضْلٍ

فقلتُ عليك الحَوْضُ إِنِّي تركته وفي صفوه فضّلُ القلوص من المنجل
فطرّب بشنّوي ثلّاباً كثيرة وعدت وكلّ من هواء على شغل

وقد ذكرت هاتين المقطوعتين لا للمقارنة بينهما وبين مقطوعة
مالك بن الربيع فعسب، بل لأقول للذين يزعمون خلو الشعر العربيّ معاً
يوجد في الشعر العربيّ من التعاطف الإنسانيّ مع الحيوان، لأقول لهم إنّ
الشعر العربيّ قد تعاطف مع أشدّ الحيوانات غدرًا وعقوقاً ووحشية!
ولهاتين المقطوعتين نظائر كثيرة لمست من شائنا الآن!

أرجع إلى هذه القصيدة لأذكر بعض ما قيل عن مالك بن الربيع،
ومناسبتها التي دعت إلى نظمها فأقر أن الخلاصة الواضحة لهذا الموضوع
هي ما ذكره أبو عليّ القائيّ في كتاب الأماليّ، حيث استوفى ما يمكن أن
يقال حين قرر أن مالك بن الربيع كان لصاً قاطع الطريق ومعه عصا
تحذو حذوه، وقد طار له صيّد في هذا المجال، ثم تبدلت به الحال، حين
مر به في الطريق سميد بن عثمان بن عفان ذاهباً إلى خراسان والياً عليها
من قبل معاوية بن أبي سفيان، فرأه وحادثه وأعجب بقوله وجمال منظره
لأنه كان من أجمل فتیان العرب، فقال له سميد: ويعلك يا مالك، ما الذي
يدعوك إلى العداة وقطع الطريق؟ فقال مالك: أصلى الله الأمير إنه العجز
عن مكافأة الأقران ورضا الإخوان، قال سميد: فإن أنا أغنيتك وصحبتك
مميّ أنكف عما تفعل وتتبعني، فقال نعم أصلى الله الأمير أكف كأحسن ما
يكف أحد، فاستصحبه معه وأجرى عليه عطاء شهرياً قيل أنه خمسمائة
دينار وقيل إنه خمسمائة درهم وهو المقول، وظل معه حتى قُتل سميد بعد
عام، ومرض مالك بخراسان واشتد عليه البلاء فقال قصيدته ثم لفظ
أنفاسه!

وقالت روايات أخرى إنه قُتل في معركة حربية حين طعن بسيف لم
ينج من شره، وقيل إنه قُتل وهو طريق في خان هناك يعاني من علة، وقيل
إن أفضى سامة لدغته فمات على إثرها، وقيل إن الجن رلته بأبيات ضمت
إلى القصيدة.

هذا كل ما قيل في الأمالي وفي غيره من كتب التراث! ونستبعد مبدئياً قصة رثاء الجن له، فما عهدنا الجن ترثي أحداً من الإنس، وما نُعسب إليها في رثاء عمر بن الخطاب مكنوب إذ عُرِف قاتله الإنسي! ونأتي إلى قضية الأضفى التي قيل إنها لدغته فنستبعدا أيضاً، لأن الأضفى السامة إذا لدغت حيواناً أو إنساناً، فلن يبقى غير لحظات يصرخ فيها ويستغيث وهي حالة لا تسمح بنظم بهت واحد، فكيف ينظم قصيدة، كما نستبعد أنه قتل بالميف في معركة، لأن صريع المعركة مشغول بجرحه القاتل عن رثاء نفسه، فلم يبق إلا أنه مريض غريباً وأيقن أنه سيموت بعد أمد فأخذ يرثي نفسه متذكراً أيام بسالته وفروسيته، وكان صادقاً بينه وبين نفسه، فأجاد التعبير عن واقع حاضر، وماضٍ ذاهب! وكانت عاطفته حارة متقدة، فتركت صدى بعيداً في النفوس! لأن كل مريض يتيقن مصيره المحتوم بعد أو قرب فيتحسّر ويأتي على فراق أهله وذويه، فجاءت القصيدة في إطارها المأم **صدى لخواطر حبيسة يحسها كل إنسان** فشغلت الأديباء، وتركت صداها البعيد في نفوس القارئ!

والمعجب أن القصيدة أخذت تطول وتمتد على مدى الأيام، وكأنها طفل رضيع أخذ يشب ويتكامل عاماً بعد عام، لأن إعجاب القراء بها قد دفع الشعراء إلى زيادات تتحو نحوها وكل نال يضيف ما يسمح به خاطرهم، إذا كان شاعراً موهوباً حتى بلغت القصيدة أكثر من ستين بيتاً وقد جاءت كاملة في هذا العدد بالأمالي. إذا كان أبو علي القالي آخر من كتب لها أن يسجلها أصلاً وزيادة، والناقد الحصيف يستطيع أن يميز كثيراً مما أضيف لها. يميز ذلك من ناحية الأسلوب ومن ناحية الأفكار، لأن الذين باشروا الزيادة لم يكونوا من الحصافة بحيث يأتون بما لا يدور حوله المشك، من هذه الزيادات المفتعلة في القصائد الطويلة تدل على نفسها، سواء في هذه القصيدة أو في سواها، وأنكر أن الأستاذ محمد هاشم عطية أستاذ الأدب الجاهلي بكلية اللغة العربية رحمه الله كان يتلو على أسماعنا في قاعة الدرس قصيدة عمرو بن كلثوم فلما بلغ قوله:

ملأنا البرّ حتى ضلّق عنا ونحن البحر نملؤه سفينا

قال له أحد الطلاب: وهل كان لدى ثقلب قبيلة عمرو بن كلثوم التي يفتخر بها هي المعلقة سفن تملأ البحر والجاهليون كانوا يخافون ركوبه، وليس لديهم إلا مراكب لا تكاد تتجاوز الشطآن فقال الأستاذ: أعد ما قلت: فكرر الطالب سؤاله فقال الأستاذ إن مثل المعلقات لا تخطو من الانتحال! وهذا البيت مصنوع قطعاً!

وأترك بيت عمرو بن كلثوم لقصيدة ذائعة مشهورة لدعبل الخزاعي، تلك التي رثى بها أهل البيت، وكان مطلعها المعتمد به:

مدارس أبيات خلّت من ثلاثة ومنزل وحى مقفر العرصات⁽⁴⁾

فقد صادفت هذه القصيدة هوى شديداً هي النفوس، وجعلت تشب وتتمو على مدى الأيام حتى بلغت أبياتها - كما جاء في ديوان دعبل مائة وخمسة عشر بيتاً! ودعبل لم يكن يتجاوز عشرة أبيات في كل قصيدة قالها، وأطول ما قاله لم يبلغ ستة وعشرين بيتاً! والديوان شاهد بذلك فكيف تبلغ قصيدته مائة بيتاً فوقها! إلا أن تكون موضوعها جاذباً لقرائها. فقرر عليهم أن يقف الشاعر عند عشرين أو ثلاثين من الأبيات على الأكثر، ومضى الخالف يزيد على السالف حتى بلغت هذا القدر مما لا يُعقل أن يتصور، والقارئ الأدبي الناقد يلحس من مظاهر الضعف الأسلوبية ما يجعله يجزم بالافتعال المؤكد على هذا النحو المكشوف! وما قيل من قصيدة دعبل هو ما يقال عن قصيدة مالك بن الربيع تماماً، وقد شك القدماء والمحدثون معاً فيما نسب إلى قصيدة مالك كما رواها أبو علي القالي في الأمالي، فقد قال صاحب الأغاني نقلاً عن أبي عبيدة إن الذي قاله مالك ثلاثة عشر بيتاً فقط، والباقي ولده الناس عليه وجاء الأستاذ أحمد الزين الناقد الشاعر المعاصر، فجزم بأن الزيادات مصنعة وجمل يقرأ ما رواه أبو علي قراءة المتعسر المتمكن حتى جزم بأن الأصل لا يعدو أبياتاً اختارها بنو قه الخاص، ونشرها بمجلة الثقافة! وهي أبيات مطبوعة صافية بريئة من الافتعال مما رجّحها أن تكون الأصل المطمئن لهذه

الزيادات، ونحن ننقل ما اختاره الأستاذ الزين، وجعله الأصل الأصيل لكل ما قيل.

يقول الأستاذ أحمد الزين بالمعد (14) من مجلة الثقافة بتاريخ 1939/4/4 «وقد زاد الرواة في هذه القصيدة من عندهم أضعاف أضعافها، فانتقيت منها ما هو بشعر العرب أشبه، وإلى كلام ابن الريب وأمثاله من شعراء معاصريه أقرب، ونقيت ما هو منسوس عليه فيها، قال:

الا لهت شعري هل أبيتن لهلة بجنب الفضى أزجي القلائم النواجيا⁽⁵⁾
 ظلت الفضى لم يقطع الركب عرضه وليت الفضى ماشى الركاب لئالها
 أجبت الهوى لما دعاني بزهرة تقنعت منها - أن الأم - رداثها
 أم ترني بعت الضلالة بالهدى وأصبحت في جيش ابن عفان غازيا
 هلله دزي حين أترك طلقما بني بأعلى الرقمتين ومالها
 ودز الظباء المانحات عشية يُخبِرن أنني هالك من وراثها
 تقول ابنتي لما رأت وشك رحلتى ميفارك هذا تاركى لا أبالها
 فيها صاحبي رحلي دنا الموت فانزلا برابية إني مقيم لئالها
 وخطا بأطراف الأسنة مضجعي وزدا على عيني فضل رداثها
 ولا تحسداني بارك الله فيكما من الأرض ذات المرض أن توسعا لها
 خذاني فجرائني بثويي إليكما فقد كنت قبل اليوم صعبا قيايا
 تفقدت من يهكي علي فلم أجد سوى السيف والرمح الرديني باكها
 وأدهم غريب يجر عنائه إلى الماء لم يترك له الدهر ساقيها
 وبالرمل مني نسوة لو علمنني بكنهن، وهنن الطبيب مداويا
 لعمري لئن عالت خراسان هامتي لقد كنت عن بابي خراسان ناثيا
 تحمل أصعابي عشاء وغادروا أبا ثقة في عرصة الدار ثاويا
 يقولون لا تبعد وهم يدهنونني وأين مكان البعد إلا مكانها

والحقيقة أن ذوق الشاعر الناقد أحمد الزين كان وراء اختيار هذه الأبيات، وهو ذوق لا يمنع ناهداً آخر أن يعترف وأن يضيف، ولكن الطابع المريب المسائر للانطلاق العفوي في رصد المشاعر المتوقعة هو الذي كان الباعث على الاختيار.

ولابد لنا أن نقف وقفة يسيرة عندما أهمل أو بعض ما أهمل من القصيدة لنرجح عدم تناسبه مع الموقف مما يستبعد أن يقوله المريض المسكين.

فمن ذلك ما نسب إليه من قوله مخاطباً زوجته أم مالك:

إذا مت فاعتادي القبور فسلمي على الرمن أسقيت السعاب الفوادي(6)
رهينة أحجار وترب تضمنت قرارتها مني المظلم البوالها

فالميت مدهون بخراسان، غريب لا يعلم عنه أحد شيئاً، فكيف يجوز أن تأتي زوجته من بادية بني تمهم هي الجزيرة المربية إلى قبره لتسلم عليه وكيف يأمرها بالمستحيل؟

ثم كيف يقول:

وأصبح مالي من طريف وتالد لغيري وكان المال بالأمس مالها(7)

ومعلوم أنه كان فقيراً، وقد اشتكى إلى سعيد بن عثمان بن عفان، رقة حاله، وأن الذي دفعه إلى قطع الطريق هو عجزه عن مجاراة الأقارب والأصدقاء ولأن يكون صاحب هذه الشكوى، ذا مال يجمع الطريف والتالد ثم يرثه سواء!

ويقول:

ولما تراءت عند مرو منيتي وحل بها جسمي وحانت وفاتي(8)
أقول لأصحابي ارحموني فإنني يقر لعيني أن سهّل بداليا

وقد اشتد به المرض في خراسان، ومات بها ودُفن في قبورها،
فكيف تكون منيته في (مرو) وتحن وفاته بها؟

وقد حدد الشاعر موضع ابنائه ومكان ماله وأحبائه فذكر
الرقميتين، حين قال:

ولله ذري حين أتركك طائعاً بني بأعلى الرقمتين ومالها⁽⁹⁾
ثم قال:

ولكن باكتاف السمينة نسوة عزيز عليهن المشية ما بها⁽¹⁰⁾
فهل يكون هؤلاء النسوة غير بنيه وبناته بالرقميتين؟ وهل يمز مصرع
الفقيد على أحد أكثر من بنيه؟

أما ضعف الأسلوب فيلوح في بعض الأبيات التي نسبت إليه مثل
قوله:

وأصبحت في أرض الأعادي بعدما أراني عن أرض الأعادي قاصيا⁽¹¹⁾
غريب يبعد الدار ثاو بقفرة يد الدهر ممروف يالاً لا تدانها
هيا صاحباً إما عرضت فيلغن بني مازن والريب الا تلاقيا
والذي نظم البيت الأخير أخذه من شاعر متقدم رثى نفسه قبل
مصرعه وهو عبد يموت الحارثي إذ يقول:

هيا راكباً إما عرضت فيلغن نداماي من نجران الا تلاقيا
ومالك بن الريب، لا يأخذ كلام غيره، لأنه لم يهتم بأن يكون
شاعراً، وإنما ينظم للمتفهمين عن خواطره فحسب، ولعله لم يسمع بقصيدة
سابقة.

ونحن بهذا لا ننفي الجودة الرائعة عما روي من شعر مالك
الأصيل، ولكننا نقول إنه بريء من هذه الزيادات.

وقد رُويت لمالك بن الربيع عدة مقطوعات شعرية ليست غريبة عن مشاعره كفخراج على النظام يترى الحاكمون به الدوائر، وفيها اعتزاز ببطلته، وتهنيد لأولي الأمر، وكان مما قاله حين طلبه مروان بن الحكم وهو أمهر على البصرة قبل أن يلي الخلافة حيث جهز نفراً من ذوي البسالة لهداهموه في مريضه ليلاً، ويسوقوه بعد أن اتهم بمقتل جماعة من الأبرياء، وتحوف العالم من شره، وقد وقع في قبضة القوم هفلوه بالحديد، وحانت فرصة استطاع فيها أن يفك قيوده بنفسه باحتيال بجيده أمثاله. ثم نهض فاعترض سبيله حارسين من الجند فغلبهما بقوته، وقتلهما لينجو، حتى أصبح في مأمن من العقاب وهنا قال مخاطباً مروان:

نحن الذين إذا خِفْتُمْ مجلجلةً قُلتُم لنا إئتانا منكم لمتصموا⁽¹²⁾
حتى إذا انفرجتْ عنكم دُجِنَتْها صيرتُم (كجَرَم) فلا إلَّ ولا رحم
لو كنتمو تُنكرون الفدر قلت لكم يا آل مروان جاري منكم الحَكَمُ

وواضح من هذه المقطوعة أن بمض الولاية في هذا العهد كانوا يصطلمون بعض الأشرار لقتال نفر آخر من طرازهم، ومن اصطلموه مالك حين داهنوه قائلين له نحن منك وأنت منا، حت إذا تم لهم ما أرادوا قلبوا ظهر المجن لأصدقاء الأعداء فلا إلَّ ولا رحم، وهو سلوك منتقد، لأن الشر ملة واحدة، وقد اعتبرهم مالك غادرين، فلا عليه أن يفدر، ومثل هؤلاء المارقين لا يعيشون في مأمن، ويتوقعون الخطر في كل وقت، وهي حياة مريرة لا يكتحل فيها جفن بنوم، ولا يهدأ بها جنب في مضجع وقد صور مالك بمض ظلماتها في قوله:

وضمْتُ جنبي وقلتُ اللهُ يكلُوني مهما تَمَّ عنك من ليل فما غَفَلَ⁽¹³⁾
والسيفُ بيني وبين السيف مشعرةً أخشى الحوادث إنِّي لم أكن وكِلا
وقد تقولُ وما تُخفي لجارتها إنِّي أرى مالك بن الربيع قد نَحَلَ
مَنْ يشهد الحرب يمتلاها ويصحبها تراءُ مما كسته شاحباً وجلا

ويقول:

وما أنا بالنائي الحفيضة في الوغى ولا المتقي في السلم جز الجرائم⁽¹⁴⁾
ولكنني مستوحش الغرم مُقَدِّم على غمرات الحادث المتفاهم
قليلُ اختلاف الرأي في الحرب يأمل جميعُ القوادِ عند حلِّ العظام
وهذا الذي يحارب سلطان الدولة، ولا يتأنى لتدمير المواقب، ولا
ينام في السلم غافلاً عما سيحدث في القد، هذا الحجر الصنك لم يلب
قلبه، ولم تهمر دموعه إلا في موقف واحد، حين بكت ابنته شهلة، وقد
أذن بها بالفراق، وهي تعلم أنه يتعرض لأشد الأخطار، وأن الدولة جميعها
تتربص به الدوائر، وكأنها ترى مصرعه رأي العين، فاشتعل صدره بالحزن
ضعفاً أمامها. وعبر عن ألمه الممض في قوله:

ولقد قلتُ لابنتي وهي تبكي بدخيل الهموم قلباً كئيباً⁽¹⁵⁾
حذر الحنق أن يصيب أباهاً ويُلاقِي في غير أهل شعوباً
اسكتني، قد حزرت بالدمع قلبي طالما حَزَّ دمعُ قلوبنا
وفي مرض الموت الذي تأكد ألا منجاة منه، تذكر (شهلة) وهي
تسأل عنه كل أت من الصحراء فلا تحضر بفهر النبأ الصاعق، لقد عرف
ذلك جيداً فقال من أبيات لعلها آخر ما قال:

تُسأَلُ شَهْلَةُ قُفَالِهَا وتَسأَلُ عن (مالك) ما فعل⁽¹⁶⁾
نوى مالك في بلاد الملو تُمنَقى عليه رياحُ الجبل
لذلك (شهلة) جهزني وقد حال دون الإياب الأجل
وشهلة هي التي قال عنها في قصيدته الشهيرة:

تقولُ ابنتي لما رأت طول رحلتي سيفارك هذا تاركي لا أباليها⁽¹⁷⁾
ويظهر أن شهلة كانت وحيدته. وأن الذين أضافوا له هذا البيت لم
يلحظوا ذلك حين قالوا:

فمنهنَّ أمٌ وابنتاهما وخالتي وياكية أخرى تهيج البواكيا⁽¹⁸⁾

وقد ظل ذكر مالك يدوي بعد مماته لأن ما قاله في رثاء نفسه كان موضع احتفاء الرواة، وقد تناقلوه في حلقات الشعر فانتشر له صيت بعيد، بدليل أن بعض الرواة نسب إليه ما لم يقل، وما يستحيل بداهة أن يقول، لأنه مات في خلافة معاوية بن أبي سفيان، فكيف يلتقي بالحجاج ابن يوسف الثقفي بعد عشرات الأعوام، وكيف يقول له مهدد، كما جاء في كتاب الشعر والشعراء لابن قتيبة وفي كتاب الكامل للمبرّد إذ روى لمالك هذا من عائنا الكبير أبياتاً في هجاء والحجاج وهي:

هإن تنصفوننا بالروان نقترب إلهكم. وإلا فادّثوا بهما⁽¹⁹⁾

فما لنا عنكم مزاحاً ومرحلاً بعييس إلى ربح الفلاة صواد
وهي الأرض عن دار المنلة منهب وكل بلاد أوطئت كبلاد
وماذا عسى الحجاج يبلغ جهده إذا نحن جاوزنا حفير زياد
فلولا بنو مروان كاد ابن يوسف كما كان عبداً من عبيد إلهاد
زمان هو المبدّ المقرّب بنلة بروائح صبيهان القرى ويغادي

وأذكر أن الإمام المرصفي شارح (الكامل) خطأ المبرّد فيما ذهب إليه وقال إن الأبيات ليهنت لمالك بن الربيع، ولكنها للبرج بن خنزير التميمي (رغبة الأمل) جـ 5 ص 27، ومن قبل المرصفي نسبها ياقوت الحموي في معجم البلدان جـ 3 ص 304 من الطبعة الأولى للبرج بن خنزير التميمي وقال: كان الحجاج قد ألزمه البيث إلى المهلب لقتال الخوارج (الأزارقة) فهرب منه إلى الشام وقال هذه الأبيات! والعجيب أن يعرف ياقوت ما غاب عن المبرّد وابن قتيبة، وهما عالمان وهو وراق!

وعلى كثرة تردد قصيدة الرثاء في كتب التراث على توالي العصور لم نجد من شفع القصيدة بتحليل يبرز مطاوعها الذهنية، لأنها مع سهولة

الألفاظ تتغلغل في شعاب النفس بإيحاتها الشجي فهي من طراز الشعر الذي قال فيه البحتري عن بعض الأبيات:

وَرَكِبَنَ اللَّفْظَ الْقَرِينُ هَائِثُ كَنَ بِهِ غَلِيَّةُ الْمَرَادِ الْبَعِيدِ⁽²⁰⁾

نعم لم نجد من خصها بتحليل أدبي يكشف هذه المطاوي، إلا ما كان من تقديم بارع لها كتبه الأستاذ أحمد الزين في مجلة الثقافة التي أشرت إليها من قبل، فقد قال «إن هذه القصيدة تنظم أبياتها روح التفعج على الحياة المودعة، وحنين من لا رجاء له في العودة، وإنك لتلمس رقة العاطفة ودقة الحس حين ترى الشاعر لم تشغله غشية الموت عن التفعج والرتاء لغرسه الذي حال الموت بينه وبينه، ولم يترك له ساقياً يورده الماء، وهذا منتهى ما تصل إليه الإنسانية من السمو التغمي في رعاية الوفاء بين الإنسان ومن يعاشره أياً كان نوعه، وهي اعتقادي أن هذه الإحساسات إنما تغلقها في قلب الإنسان الصراحة، وصفاء الطبيعة كما تمهتها أو تضعفها جهود التكلف، والرهاء في عيش الحاضرة، ولذلك قال بعض المتقدمين من العلماء في الشعر إذا جالك بيت لمن فاحتفظ به، وقد علل ذلك بأن اللصوص أبعد الناس عن الحواضر، فهم أصفى لفة وأسلم عبارة، وأزيد فأقول إن بعدهم عن الحواضر جعلهم أصفى طبيعة، وأسلم فطرة، إذ ليس في عيش البداوة من جهود التكلف، ما يصرف الناس عن الطبيعة نفسها، والطبيعة والإحساس هما ينبوع الشعر ومصدره».

وقد وقفت طويلاً عند الاستشهاد باللصوص البادين في هذا الموقف، لأنني قرأت ما وقعت يدي عليه من أدب هؤلاء اللصوص، فوجدتهم يشقون الحرية تماماً، فهم من طراز مالك، ولو وجدوا من يتقهم حرّيتهم الآتية، ويأخذهم بالتؤدة والرقق، لخلصوا مما تورطوا فيه من اللصوصية وقطع الطريق، واستشهد هنا بمقطوعتين لزميلين من زملاء مالك في هذا النهج الخارجي، وأقول النهج الخارجي إذ بهنهم وبين الخوارج شية في شدة الحمية، والشنؤة عن طاعة من يروونه غير مستحق للطاعة، مع الاعتراف بأن الخوارج يدافعون عن قضية رسخت في أذهانهم. أما

الصوص فليس لهم قضية غير السلب والنهب انتقاماً من الموسرين والأثرياء! وهي مجال التمثيل لهذه الحرية أقدم المقطوعة الأولى لمتنرد ناشز اسمه (سعد بن ناشب) وكان كما يقول ابن هتيرة من شياطين العرب:

سَأَغْسِلُ عَنِّي الْعَارَ بِالسَّيْفِ جَالِباً عَلَيَّ قَضَاءُ اللَّهِ مَا جَالِباً⁽²¹⁾
وَيَصْفُرُ فِي عَيْنِي تِلَادِي إِذَا انْثَنَتْ يَعْنِي بِإِدْرَاكِ الَّذِي كُنْتُ طَالِباً
هِيَ الرِّزَامُ رَمَتْهُوا أَبِي مُقَدِّمًا إِلَى الْمَوْتِ خَوَاضاً إِلَيْهِ الْكَتَائِبُ
إِذَا هُمُ الْقَى بَيْنَ عَيْنَيْهِ عَزَمَهُ وَنَكَبَ عَنْ ذِكْرِ الْعَوَاقِبِ جَانِباً
وَلَمْ يَسْتَشِرْ فِي رَأْيِهِ غَيْرَ نَفْسِهِ وَلَمْ يَرْهَنْ إِلَّا قَاتِمَ السَّيْفِ صَاحِباً
أما المقطوعة الثانية فمما قاله اللص الشهير «تأبط شراً» واسمه ثابت بن عَمَل:

يَا مَنْ لِعَادِلَةٍ خِدَالَةٍ نَحْسِبِ خَرَّقْتَ بِاللُّومِ جِلْدِي أَيَّ تَغْرَاقٍ⁽²²⁾
تَقُولُ أَهْلَكَتَ مَالاً لَوْ ضَنْنْتَ بِهِ مِنْ ثَوْبٍ عَزٌّ وَمِنْ بَزٍّ وَأَعْلَاقٍ
إِنِّي زَعِيمٌ لَشَنْ لَمْ تَتْرَكِي عَذْلِي أَنْ يَسْأَلَ الْقَوْمُ عَنِّي أَيَّ أَهْلَاقٍ
أَنْ يَسْأَلَ الْقَوْمُ عَنِّي أَهْلَ مَعْرِفَةٍ هَلَّا يَخْضِرُهُمْ عَنْ (ثَابِتٍ) لَاقٍ
لَتَقْرَعَيْنِ عَلَيَّ الْمَتْنُ مِنْ نَعَمٍ إِذَا تَذَكَّرْتَ يَوْمًا بَعْضَ أَخْلَاقِي

هالاعتزاز بالشخصية، وإنفاق المال دون خوف من الغد، والشهرة بالشجاعة والصيال، ومنزلة الأعداء، مما نجده عند مالك وزملائه دون تكبر.

ولا أنكر أن هي الأبيات التي زيدت في مراثية مالك بن الربيع ما يروق ويمجب، لأن الذي أضافها قد قدر الموقف، وتخيل أهواله ومصاعبه، فأنى بما لا يُستقرب بل بما يستملح، من أجمل ما زيد من هذا النمط الطريف، تذكر مالك مشهداً من مشاهد البهجة، حين تخيل عذاري

بدويات جميلات شبههن بالبقر على عادة البدو. وقد نزلن يجمعن الزهور،
ويشمنن العبير، في وقت مطلول بالندى عبق بالأريج! يقول الشاعر:

هيا ليهت شمري هل تفتّرت الرّحا رَحَا المثل أو اضعتْ بفلج كما هيا⁽²³⁾
إذا الحيّ حلوها جميعاً وانزلوا بها بقرأ همّ العيون سراجها
رَعَيْنَ وقد كاد الظلام يُجَنّها بِمُفَنّ الخزامى مرّة والأفاسيا
والأبيات هي حاجة إلى انشاد فكروي لتفهم، وهي بهذا التصوير
الدقيق لا تمثل روح مالك، مهما بالغ الناظم في احتذائه، ومهما تلبّس
شخصيته في نظمه الدقيق.

وبعد، فلم أقل كل ما لديّ! وحسبي أن أدفع القارئ إلى تأمل هذه
القصيدة ومحاولة استبطانها في بعض أوقات الصفاء لتُسعدّه بالجديد!

ARCHIVE

الهوامش

- (1) الأغاني ج 21 ص 297 ط دار الكتب العلمية، بيروت.
- (2) ديوان الفرزدق ص 232 ط الصاوي.
- (3) مختار الحديقة للخطيب ج 12 ص 34.
- (4) ديوان دعبل ص 131 دار الكتاب اللبناني تحقيق الدخيلي.
- (5) مجلة الثقافة المصرية المجلد الأول ص 14.
- (6، 7، 8، 9، 10، 11، ذيل الأمالي لأبي علي ص 135 وما بعدها.
- (12) الأغاني ج 21 ص 293 بيروت، المكتبة العلمية.
- (13) الأغاني ج 21 ص 294 بيروت، المكتبة العلمية.
- (14) الأغاني ج 21 ص 296 بيروت، المكتبة العلمية.
- (15) الأغاني ج 21 ص 297 بيروت، المكتبة العلمية.
- (16) معجم الشعراء للمرزباني ص 269 تحقيق عبدالمستار فراج.
- (17، 18) ذيل الأمالي، أبو علي ص 297.
- (19) رغبة الأمل في شرح الكامل للمرصفي ج (5) ص 27.
- (20) ديوان البهتري تحقيق حسن كامل الصيرفي ج (1) ص 638 دار المعارف.
- (21) الشعر والشعراء لابن قتيبة تحقيق الشيخ شاکر ج (2) ص 696.
- (22) الشعر والشعراء لابن قتيبة تحقيق الشيخ شاکر ج (1) ص 312.
- (23) ذيل الأمالي ص 136.



الرؤية في شعر
ذي الرمة



آن تحسين محمود الجبلي

الحلقة الأخيرة

«4»

رؤية الآخر

يشكل وجود الآخر ضرورة وتحقق لوجود الذات الـ (أنا) في مقابل الـ (أنت)، فالموجود البشري يعيش في تفاعل مستمر مع غيره من الموجودات البشرية، أي وجود الفرد مع أفراد آخرين. فالموجود البشري في أعماق جوانب وجوده يخضع على ما حوله، وهو يتجاوز حدود الوجود الفردي، ولا يكون مفهوماً إلا داخل كل اجتماعي واسع هو (الوجود - مع - الآخرين). فالموجود الآخر هو موجود في العالم بالطريقة نفسها التي توجد بها (الأنا) في العالم بوصفهم مراكز للاهتمام منها يُبنى العالم، فهم فاعلون ويشكلون العالم⁽⁵²¹⁾.

وهي علاقة (أنا - أنت) هناك ارتباط تملأ بالآخر خلال الانفتاح عليه، فهو ليس خارجاً عنا (هناك)، ولا هو وسيلة لإشباع ما يجاوز ذاته، بل إن العلاقة بين إحدى النوات الموجودة وغيرها من النوات الأخرى هو في شكل من أشكاله انشغال بالآخر لكنه انشغال لا يتخذ دائماً صورة العناية الإيجابية به بل إنه قد يتخذ الصورة السلبية المعاكسة ورؤية الآخر تتحقق من خلال العلاقة به، العلاقة التي تحفظ له آخريته وتقوده وتفسح له مجالاً ليكون ذاته من حيث هي وجود وفعل وقيمة. وبذلك تتأكد (الأنا) من خلال الآخر، وتصبح حقاً ذاتها من خلال علاقتها بالآخر، فلا يمكن أن يكون (أنا) من دون (أنت)⁽⁵²²⁾.

ويتحقق هذا الوجود من خلال اندماج المرء في العالم بوساطة

جسده. فرؤية الآخر إدراك ووعي لكونه موجوداً في العالم وحاضراً جسدياً⁽⁵²³⁾.

وتتجسد حالة حضور الآخر في الخطاب الشعري الرمزي سواء أكان في صورة الممدوح أم المهجو أم الرفيق.

فرؤية الآخر (الممدوح) تتفاوت في قصائده بين البساطة والتعقيد، فمدحه موجه لأفراد وليس لجماعة، والممدوح الذي توجه إليه أبيات المدح ذو مكانة وسلطة، فيقول في عبدالملك بن بشر بن مروان (٥)، كما يراه⁽⁵²⁴⁾:

إذا ما عَدَدْنَا يا ابن بشرِ ثِقَاتِنَا عَدَدْتُكَ هي نَفْسِي بأولى الأصابع
أَغْرُ ضِيَاءَ من أُمِّةٍ أَشْرَفَتْ به النُّورَةُ العُلْيَا على كل يافع
أَتَهْنَأُكَ نَرْجُو من نَوَالِكَ نَفْعَةً تكون كَأَعْوَامِ الحَيَا المتتابع
وَأَنْتَ كـ رِيمٍ... .. وَسِرٌّ يَبْهَرُ السَّهْلَ طَالِعِ
أَتَهْتُ أبا عمرو لَأَمْرٍ يَهْمُنِي وكان الذي يُؤْتِي لأَمْرِ القَطَائِعِ
فَجَادَ كما جَادَ الفُرَاتُ وإنما يَدَاءُ كَفَيْتُ في البَهِرَةِ واسعِ

إنه يرى الآخر ذو منزلة عالية ومكانة رفيعة، فهو يعده من الثقات الذين يطمئن إليهم لكن ذلك متحقق (في نفسي) داخل الشاعر وكأنه لم يصرح به إلا الآن من خلال خطابه الشعري المنبثق من الذات الشعرية التي هي الذات الجماعية (النحن الجماعية)، فالكرم والشجاعة تشكل النظام الاجتماعي والوجودي للمجتمع الذي تحكمه قوانين تحدد انتقالاته، وتتحكم في ذهنية جماعية خاصة به فله عقل خاص به، ووعي جماعي يختلف عن الوعي الفردي والحقل الاجتماعي هو التراب للذات، ومركز التحرك وأرضية العمل والفكر القيم، فهو الذي يخلق ذهنية الفرد ويواضعه ويدعوه وفق توجهات وقيم ويأخذ الأنا إليه بقوة⁽⁵²⁵⁾. فرؤية الآخر بأفعاله وقيمه تشكل تعالياً

على وجوده الأرضي الضيق والسمو من خلال الانفتاح على الآخر، والوجود من أجل الآخر الذي تحققه قيمة (الكرم) ونجدة الآخر ومعونته، ويقترن تشكيله الجسدي (الوجه) بالبياض الذي يعبر عن حسبه وأصالته ومكانته العالية، فهو مشرق مضيء، فتعول من وجود جسدي إلى وجود (نوري) مضيء للآخرين بكرمه الذي اقتنن أيضاً بالبياض وضياء (البدر) الساطع الذي يبهر الليل ويزيح ظلامه ويحوّله إلى نور وإشراق من خلال اكتماله (بدرًا)، فالآخر (الممدوح) مكتمل في مكانته وعطائه اللامحدود وهيضه فهو (الفرات) في جوده وهيض عطائه ومنحه الحياة، وهو (الفيت) في الأرض الواسعة الامتداد لسعة عطائه، وهو (أبا عمرو) فكلمة (أب) المنحدرة من عهود أسطورية تعني المرعى والعشب الأخضر أي الخصوبة⁽⁵²⁶⁾. لقد شكلت رؤية الآخر (الممدوح) لدى الشاعر قوى تمنح الخصب والحياة والحيوية والاستمرارية وتجاوز للزمني والآني. إنها الذات التي تعلو على أحاديثها ونزوعها إلى التملك بانفتاحها على الآخر، وتحقق بذلك للآخر حرّيته وذاتيته.

ويقول في عبيد الله بن معمر التيمي⁽⁵²⁷⁾:

تقولُ سُلَيْمَى إذ رَأَتْني كَأَنِّي	لنجم الثريا راقبٌ استحيلاً
أشكوى حَمَلَكِ النومِ أمْ نَفَرْتُ بِهِ	هُمومَ تَمْنَى بِمَدِّ وَهْنٍ دَخِيلًا
فَقُلْتُ لَهَا: لَا بَلْ هُمومَ تَضِيفُ	ثَوِيلَكِ، وَالظُّلْمَاءُ مُلْقَى سُودُهَا
أَتَى دُونَ طَعْمِ النَّوْمِ تَيْسِيرِي الْقَرَى	لَهَا وَاحْتِيَالِي أَيِّ جَالٍ أَجِيلَهَا
فَطَاوَعْتُ هَمِي وَانْجَلَى وَجْهُ بَازِلٍ	مِنَ الْأَمْرِ لَمْ يَتْرَكْ خِلَاجًا بَزُولَهَا
فَقَالَتْ: عَبِيدَ اللَّهِ مِنْ آلِ مَعْمَرٍ	إِلَيْهِ أَرْحَلُ الْأَنْقَاضَ يَرشُدُ رَحِيلَهَا
فَتَى بَيْنَ بَطْحَاوِي قُرَيْشٍ كَأَنَّهُ	صَفِيحَةٌ ذِي غَرَبَيْنِ صَافٍ صَفِيلَهَا
إِذَا مَا قُرَيْشٌ قِيلَ: أَيْنَ خِيَارُهَا	أَقْرَبَتْ بِهِ شُبَّانُهَا وَكُهُولُهَا

كأننا بالشاعر هنا من خلال (الأخر) يرغب في بناء إنسان حضاري يحمل قيماً أخلاقية أوجدتها المجتمع، فالبطولة والكرم والشجاعة قيم فعلية تتجسد في شخصية الآخر الذي يصبح مثلاً يقتدى به، فيعيد المجتمع بذلك النظر في قيمة لبيئتها من جديد، والتأكيد على هذه القيم فيه إغناء للواقع وراثته، فالآخر يمثل الأمان والخلاص، البطولة والشجاعة والمز والشرف وعلو النسب، وكان ذات الشاعر تكتسب من ذات الآخر (الممدوح) قوتها وفاعليتها، لذا يرى في جسد الممدوح الذي يفيض بالمتى والتعبيرية سيفاً قاطعاً حاداً واضحاً، فالممدوح/ السيف يشكل عالم التحدي المشروع والثقة، إنها الذات المليئة بالمعزمية والإصرار والمضاء والنفاذ والجدوى والفاعلية والوعي، إنه يفصل بين الحقيقة والوهم⁽⁵²⁸⁾، بين الحق والباطل والخير والشر، لذا يرحل إليه (المهزول) الذي يشكل وجوده معاناة حقيقية وعذاباً مستمراً. **فهبز (الممدوح) متجاوزاً** بوجوده وقيمه الزمن/ فيعرفه (الشباب) و(الكهول)، إنه قديم وحديث، حاضر وماضي ومستقبل، رؤية الآخر متشكلة من رؤية القيم الخالدة التي يحملها.

ويقول في مدح إبراهيم بن هشام المخزومي⁽⁵²⁹⁾:

ألا طرقتُ ميَّ ويهني ويهنيها مهاوٍ لأصحاب المئرى وتَرامِ

...

فإن كنت إبراهيم تتوين فالحقي نزره وإلا هارجعي بسلام
فلم تستطع مي مهاواتنا المئرى ولا لهل عيم في البُرين سوام
صفي أمهر المؤمنين وخاله سمي نبي الله وابن هشام
أغر كضوء البدر يهتز للندى كما اهتز بالكفين نصل حسام
هدى لك من خنث المنون نفوسنا وما كان من أهل لنا وسوام
أبولك الذي كان اقشعر لفقده نرى أبطح ساد البلاد حرام
نمى بك أباء كأن وجوههم مصابيح تجلو لون كل ظلام

فأنتم بنوماء السماء وأنتم إلى حصب عند السماء جسام
إليك ابتعثنا العيس وانتعلت بنا هياضي ترمي بينها بسهام
يقدم الشاعر رؤيته للممدوح على غناء الرحلة التي اندفع فيها
هو وصاحبه على نوق (عيس) وقد كلفها مشقة الطريق اللاهب في
هجير النهار وسط الصحراء الشاسعة، فكان الممدوح لديه يهون في
سبيله كل غناء، لذا اختار نوقاً بيضاء مشقرة وكأنه يوازي بينها وبين
مكانة الممدوح العالية وشرفه الرفيع وأصالته، فهو (أغر) ورؤية جسده
الشعري (بياض الوجه) تحيل إلى رؤية المعنى الفني بالقيم الإنسانية،
فهو قد تجاوز ذاته وحاجاته وأصبح وجوده من أجل الآخرين كـ (ضوء
البرق) في اكتمال نوره وضيائه المشرق الذي يزيل ظلام الليل، وكذلك
الممدوح في حضوره يمثل رمز القدرة على التحقق والإنجاز، ومنح
الرواء والحياة⁽⁵³⁰⁾. فهو يجمع بين الرقة والشفافية والصلابة فيستحق
أن يفسد بالنفس والمال والأهل، وهنا يؤكد الشاعر من خلال الآخر
قدراته وإمكاناته في مواجهة العالم بمواجهته للموت وتحديه للخوف
والزوال من أجل الآخر وبذلك يسلب الموت رهبته ويؤكد عدم تمسكه
بالحياة كنوع من تعالي الذات على أنيتها وفرديتها وعدم عزلتها
ومشاركتها للآخر.

لقد شكل الشاعر رؤيته لذاته من خلال رؤيته للآخر (الممدوح)
الذي يسمو بأبائه وأجداده مشيراً إلى فعل الخصوبة والامتداد
والاستمرارية والتجديد في شخص الممدوح واتصال بالماضي وانشداد
إلى الزاء وتحفيز للمستقبل، فالممدوح حفيد لأجداد وجوهرهم مصابيح
منيرة تضئ كل ظلام، وفي هذا تشكيل ضدي بين الظلام والنور
والظهور والخفاء والوضوح والغياب، فببهاضهم ونورهم يقابل سواد
الحياة، فهم مضيئون في عتمة الوجود مما يؤكد مكانتهم العالية، لقد
تحول وجودهم إلى قيمة معنوية تقهر ظلمة الوجود.

ويقول في مدح عمر بن هبيرة الفزازي (٥) (531):

للكرب بعد السرى مالت عملهم مَنيتهم نَصحاتِ الجودِ من عُمرَا
كم جيتْ دونك من تِهَاءِ مظلمةٍ تِهه إذا ما مُفني جنها مَمَرَا
ومُزيدٍ مثل عَرَضِ الليل لَجَنَةُ يُهل شُكراً على شَطِيهِ من عَمَرَا
أنتَ الرِيحُ إذا ما لم يكن مطرٌ والسائم الحازم المفعول ما أَمَرَا
مازِلت في دَرَجَاتِ الأمرِ مُرتَقِيَا تَسْمُو وَيَنمي بلكَ الفرعانِ من مُضَرَا
حتى يَهْرَتَ هُما تَخْفى على أحدٍ إلا على أحد لا يَمُرُّ القَمَرَا
أنا وإياك أهل البهت يَجْمَعُنَا حَسَنٌ في باذخٍ فَخْرٌ لمن هَضَرَا
مجد العندين جدالك اللذان هما كانا من العرب الأنفين والغُرَا
وأنتَ هَرَعٌ إلى عيصين من كرمٍ قد استطالا ذرى الأطوارِ والشُجَرَا
حللت من مُضَرِ الحمراء ذروتها وباذخِ الحزم من قَهَمٍ إذا هَضَرَا
والحي قَهَمٌ حَمَاءُ الناسِ مَكْرَمَةُ إذا القنا بين فتني هِتْنَةٍ خطَرَا
بنو قَزَارَةٍ عن آبائهم ورثوا دعائم الشرفِ العادِيَةِ الكُبرَا
المانعون هُما يُسْتَطَاعُ ما مَتَمُوا والمنبتون بجلدِ الهامةِ الشُعَرَا

يصف الشاعر عناء الرحلة والاندهاع في المتاهات المهلكة، فزمن رحلته كله زمن مشقة وعناء ولا يجد الراحة إلا بالوصول إلى المندوح وملاقاته (532). فلقد تجاوز من أجله كل المخاطر وعبر الأنهار الممتدة بلا نهاية (الفرات) كالليل ليحقق لقاءه. لقد تجاوز النهر المعروف بعطائه ليصل إلى من هو أكثر عطاءً منه، فالنهر والكرم مطلقان في عطائهما وفيضهما، فالمندوح يجسد قوى الحياة: يمنح الحياة ويبذلها ويولدها من جديد (الربيع)، إنه الثبات والخصب والديمومة وتجاوز لقاعلية الزمن، والوقوف بوجه العفاء والعدم، ورد على التفتت والهشاشة والبؤس والانقطاع والفقدان، إنه مواجهة العالم شعرياً بما

فيه من مأس وفقر وجندب⁽⁵³³⁾. لقد غدا نموذجاً ومثالاً لا هرداً لذا أصبح لازمياً فكل مثال مرتبط بالملق، وكل ملق لا يتغير أي خارج الزمنية⁽⁵³⁴⁾. فهو حكيم عاقل شديد يسوس الأمور يسمو ويعلو بأصله ويأفعاله لذا هو ظاهر عالي أبيض مشرق معروف كـ (القمر) يصل عطاؤه إلى الكل. وواضح أن الشاعر يؤكد دائماً على الربط بين رؤيته للممدوح وبين دلالة (القمر) مما يشير إلى أن بنية الإنسان العربي الحضاري هي بنية قمرية وليست شمسية، فالقمر عند العرب هو رمز الذكر، إنه (الأب) المصطلح والظاهر، وهو الرقيق المحب والعطوف (ود) وهو صاحب القدرة والعزة (كهلن) والحكمة والصدق والعلم، فكلها صفات تشير إلى قدرته وقوته وحبه وعطفه، فوجوده للقيمة⁽⁵³⁵⁾. فالقمر والإنسان كلاهما يعكسان فاعلية الزمن التفيهرية: الولادة والنمو والاكتمال ثم الاختفاء والموت دورياً⁽⁵³⁶⁾. لذا يسمي الإنسان لتحقيق أبعده وديمومته على شكل قيم متجاوزاً الزمن، فالممدوح من قوم معروفين بأصلهم وأفعالهم المشرفة ونقائهم ونسبهم الشريف وشدتهم وصلابتهم فحتى الموت لا يقهرهم بل إنهم يجدون الحياة حتى هي الأموات فينبتون في هامة الميت الشعر، لذا فالذات الشعرية الرمية لا ترى في الآخر إلا امتداداً لها واشتقاقاً منها فهو والآخر (الممدوح) يلتقيان في النسب وبذلك يرى الآخر بوصفه وجوداً وفعلأ وقيمة.

ويقول في مدح الملازم بن حريث الحنفي⁽⁵³⁷⁾:

اعاذل إن ينهض رجائي بصدري إلى ابن حريث ذي الندى والمكارم
 فرباً امرئ تنزو من الخوف نفسه جلا الغم عنه ضوء وجه الملازم
 أغر لجيمي كان قميصه على نصل صاهي نقيب اللون صارم
 يوالي إذا اصطك الخصوم أمامه وجوه القضايا من وجوه المظالم
 صدوق بحكم الله في كل شبهة ترى الناس في لباسها كالبهائم

قد يشكل العاذل هنا الذات المنشطرة عن ذاتها التي تعاني

صراعاً وخوفاً يتجسد من خلال حوارها، فالآخر (الممدوح) يمثل لـ(أنا) الشاعر الصفاء والكرم والخصوبة والحيوية والشجاعة والأمان، فوجهه المضيء المنير يزيل كل خوف وهو يجلو ظلام الدهر بعطائه الفياض وعلو ذاته على فرديتها ووجودها من أجل الآخر، وكشفه عن الحق وظهوره ووضوحه كـ (السيف) القاطع بين الظلام والنور والحق والباطل والشك واليقين والوهم والحقيقة، فهو ماضٍ سريع، وبذلك استمد الممدوح قيمته من أعماله إذ تحول الجسد لديه إلى خطاب وتعبير يتجاوز الواقع، فهو عادل في قضائه بصير بأحكامه مهما اختلف الخصوم أمامه، فَمُطِنٌ، ذكي، ينفذ أوامر الله. إن رؤية الممدوح تشكل للشاعر الحلم بالعدل والشعور بالأمان والمساواة وإظهار الحق، إنه يسمى لتأسيس مجتمع عادل منظم، إنه يواجه شعرياً واقعه بما فيه قسوة وظلم.

ويقول في مدح المهاجر بن عبدالله أحد بني بكر بن كلاب (X) (538):

وفي قصرٍ حُجِرٍ من ذُؤَابَةِ عامِرٍ إِمَامٌ هُدَى مُسْتَبْصِرُ الْحُكْمِ عَامِلُهُ
كَانَ عَلَى اعْطَافِهِ مَاءٌ مُنْهَبٍ إِذَا سَمِعَ السَّرِيالِ طَارَتْ رَعَابِلُهُ
إِذَا لَبَسَ الْأَقْوَامُ حَقّاً بَبَاطِلٍ أَبَانَتْ لَهُ أَحْنَافُهُ وَشَوَاكِلُهُ
يَعِفُّ وَيَسْتَحْيِي وَيَعْلَمُ أَنَّهُ مَلَاقِي النَّبِيِّ هَوَى السَّمَاءِ هَسَائِلُهُ
تَرَى سَيْفَهُ لَا يَنْصَفُ السَّاقِ نَعْلُهُ أَجَلَ لَا، وَإِنْ كَانَتْ طَوَالاً مُحَامِلُهُ
يُنِيفُ عَلَى الْقَوْمِ الطَّوَالِ بِرَأْسِهِ وَمَنْكِبِهِ، قَرَمَ سِبَاطُ أَنْامِلُهُ
لَهُ مِنْ أَبِي بَكْرٍ نُجُومٌ جَرَتْ بِهِ عَلَى مَهَلٍ، هِيَهَاتَ مِمَّنْ يُخَايِلُهُ
مَصَالِيهُتُ، رُكَابُونَ لِلْمَشْرِ حَالُهُ وَلِخَيْرٍ حَالاً مَا تُجَازِي نَوَافِلُهُ
غَطَارِفَةُ زَهْرٍ كَانَ وَجْوهُهُمْ مَصَابِيحُ دُكَاكُنْ بِالزَّيْتِ فَائِلُهُ
يَعِزُّ - ابْنُ عَبْدِ اللَّهِ - مَنْ أَنْتَ نَاصِرٍ وَلَا يَنْصُرُ الرَّحْمَنُ مَنْ أَنْتَ خَائِلُهُ

إذا خاف قلبي جُورَ ساعٍ وظلمةً تكرتلك أخرى فاطمأنت بلائهُ
يرى الله لا تخفى عليه سريرة لعبدٍ ولا أسبابُ أمرٍ يعاولهُ
لقد خطَّ روميٌّ ولا زعماته لمُتَّبةً خطأً لم تُطبقْ مفاصلهُ
بغيرِ كتابٍ واضحٍ من مهاجرٍ ولا مقعدٍ مني لخصمٍ أجادهُ
تفادى شهودَ الزُّورِ دون ابنِ وائلٍ ولا يتنفعُ الخصمُ الألدَ مجاملهُ
يُكبُّ ابنُ عبدالله هاكل ظالمٍ وإن كان ألوى يشبهُ الحقَ باطلهُ

ينتصب الممدوح هنا في لجة التغير والجذب والقفر، فالقصر رمز للرسوخ والديمومة والضمخامة والصلابة وكجزء من تثبيت الأشياء في العالم⁽⁵³⁹⁾، فالآخر (الممدوح) يعتاز بالطول والضمخامة وارتباط ذلك بالوعي والرزانة والحلم وامتداد الذكر والبقاء والعراقة والديمومة والمضاء⁽⁵⁴⁰⁾، إنه المثال الذي يراه الشاعر: الإمام العادل الهادي البصير بالأحكام، المانع الخصب والحيوية لأنه مليء بالحياة والإيمان، المفرق بين الحق والباطل المندهج من وازع إيماني بوجود الله وملاقاته في العالم الآخر (فوق السماء) العالم اللامرئي الأخروي الذي يحاسب فيه ويمسأل، فتتداخل هنا رؤية الآخر برؤية ميتافيزيقية (الله) المحيط بكل شيء.

إن الآخر يبرز كوجود للآخرين كرمياً ونجدة وشجاعة فهو من سلالة مضبوطة مزهرة تتعالى على ظلمة الوجود بطهرها ونقاها وإشراقها، إنه ارتباط بالماضي واسترجاع له وامتداد للمستقبل. فالممدوح يملك صفات إيجابية في سلم القيم الاجتماعية مشكلاً قوى تحافظ على الحياة وتحميها وتنقذها على أساس العدل، فهو يمنح بكرمه وشجاعته ووقوفه بوجه الفقر والظلم.

ويقول في مدح مالك بن المنذر بن الجارود⁽⁵⁴¹⁾:

اقولُ لأطلاحٍ بري حطالاتها بناعن حواني دايها المتلاحك

أجدي إلى دار ابن عمرة إنه
وانك هي عشر وعشر مُناخَة
وجدناك فرعاً ثابتاً يا بن مُنذر
تُسلمي أعاليه السُحاب وأصله
هو سرت حتى تقطع الأرض لم تجد
أشد ما استحصد الحبل مرة
وأضى على هول إذا ما تَهزّت
وأحسن وجهاً تحت أذهب ساطع
لقد بليت الأخماس منك بسائس
تقول التي أمست خلوها رجالها
لجارتها: أهني الصوص ابن مُنذر
وأمن لهن المسلمين فنوموا
تركك صوص المِصر من بين يائس
ومن بين مكنوع الكراسيع بارك

يوجه الشاعر خطابه إلى الإبل (إطلاح) التي يندفع بها الشاعر
في هجير النهار وفيه الليل في الصحراء المهلكة يتنقل بها من موضع
إلى موضع حتى أتعبها المسير مما يشير إلى أن حاضِر الشاعر مليه
بالإحساس بالهلاك والانهاء والإعياء والتعب، فزمن رحلته مشقة
وعناء، وهنا تتحدد غاية الرحلة وتنمق مشقات الطريق إلى رجل
سينتصب الآن مثلاً لقوى الحياة، يحل الأزمة المتفجرة في ذات الشاعر
وذات الناقه ويصل بها إلى فرار من النعومة والرخاء والأمان⁽⁵⁴²⁾
فهتجلى الآخر (الممدوح) الأمل والمنية، جزل العطاء، كريماً سامياً،
المأوى للفقراء والجائعين والمشردين، إنه الحلم بالهناة والاستتار
والبعد عن الأنظار والرقود بأمان، إنه الإحساس بالراحة والهدوء
والسلام الداخلي والخارجي مما يشير إلى أن وجود الشاعر وجماعته

وجود قلق مضطرب غير مستقر ومتوتر والانفصام الحاد بينه وبين المجتمع في القيم والتطلعات، فالممدوح يمثل له (الماوى) البيت الذي يشعره بالألفة والدفع والأمان وقهر الخوف، إنه الحاجز الذي سيفصله عن المجتمع المأساوي ويمده بالقدره على المقاومة ورفض الاستسلام والسكونية، فحركة الإبل رد على الصمت والسكونية ومحاولة تأكيد الحياة في شخص الممدوح الذي يشكل حركة إلى الأمام نحو المستقبل لتغيير العالم، واستمرارية قوى الحياة التي تقف بوجه الموت، فالشاعر الآن (هنا) والممدوح (هناك) يفصله عنه (20 يوماً)، إنه الأمل والغاية المستقبلية التي يصبو إليها، فكرمه ثابت على مر الزمان فهو متجاوز للزمنية والسفر إليه يمثل النجاة من العالم المفتت الهش أملاً بعالم جديد⁽⁵⁴³⁾، تتجلى فيه قوى الخصب والحيوية والأمان والعدل والحقيقة.

ويبدو أن شخصية بلال بن أبي بردة^(*) حظيت بمنزلة كبيرة لدى ذي الرمة فاخصمه بأكثر مدائحه وأطولها وأغزرها مادة، فيقول⁽⁵⁴⁴⁾:

ولكنني أقبلتُ من جانبي قساً أزورُ امرأً محضاً نجيباً يمانها
من آل أبي موسى ترى الناس حوله كأنهم الكروانُ أبصرنَ بازيا
مُرمينَ من ليثٍ عليه مهابةٌ تفادى الأسودُ القلبُ منه تفاديا
فما يُفربون الضحكك إلا تبسماً ولا ينبسون القول إلا تناجيا
لدى ملكٍ يعلو الرجالُ بضوئه كما يَبهرُ البدرُ النجومَ السَّواريا
فلا الفحشُ منه يَرهبون ولا الخنا عليهم ولكن هيبةٌ هي ما هيا
بمستحكمِ جزلِ المروةِ مؤمن من القومِ لا يهوى الكلامُ اللواغيا
فتى السنِّ كهلِ الجِلْمِ تسمعُ قوله يُوازنُ أنباءَ الجبالِ الرؤاسيا
بلالُ أبي عمرو وقد كان بيننا أراجيحُ يحسرون القِلاصَ التواجيا

فلولا أبو عمرو بلال تزغمت بقطر سواها عن ليال ركابها
إذا لمطوت النسخ في دفء حرة يمانية تطوي البلاد القياها

أثبت أبا عمرو بلال بن عامر من العيب في الأخلاق إلا تراخيا
نقى للذي فوق السماء ونجدة وحلماً يساوي حلم لقمان وأهيا
وخيراً إذا ما الريح ضم شفيفها إلى الشول في دفء الكيف المتالها
إذا انعمت نفس البهيل بماله وأبقى عن الحق الذي ليس بأهيا
تفيض يدالك الخير من كل جانب كما هاض عجاج يروي التناهيها
وكأنت أثبت أخلاق جدك وابنة أهلك الأغر القمر إلا تعالها

يمزج الشاعر في رؤيته للممدوح بين القيم المربية الأصيلة والقيم الإسلامية النابعة من **وَأَزَع دِينِي**، فهجمع في شخص (بلال) كل المعاني التي تجسده مثلاً يقتدى، فهو المالي في مكانته وحسبه وأصله، وهو جزل العطاء كريماً مضيئاً كـ (النور) إشراقاً ونباضاً وعزاً ورفعة وشرفاً وأخلاقاً عالية وخصباً وسماحة ونجدة وتمالي على ظلمة الوجود وانفتاح على الآخر وتجاوز لحدود الأنا الضيقة والشعور باللاتناهي والظهر والوضوح والوجود للآخر، فهو (أبا عمرو) رمز الخصوبة والامتداد والتجدد، إن الآخر (الممدوح) يمثل الإنسان المثالي الشعري الذي يراه الشاعر ويواجه به عالمه المساوي بما فيه من جذب وفناء وفتامة وإمحاء، إنه الثبات أمام التغيير، والخصب أمام الجذب والقحط، والحياة أمام الموت، إنه الصلابة والرسوخ أمام الهشاشة والتفتت، إنه حلم الإنسان الكامل: كريماً ونجدة وشجاعة وإيماناً، إنه العالم الجديد الذي يطمح إليه. ويبدو أن هذه الأفكار والرؤى تتكرر في مدائحه الأخرى وفي رؤيته للآخر (الممدوح) (545).

لقد شكلت رؤية الآخر لديه قوى مانعة الخصب والحياة والتجدد والاستمرارية والعطاء والانفتاح، فمثل الآخر (الممدوح) له

العالم الذي يصبو إليه والذي يحرره من ريقه الزمان ويدفعه للتطلع إلى حياة أبدية وعالم يخلو من المأسي والأحزان والآلام.

وتظهر صورة الآخر (المهجو) كما يراه ذو الرمة ممثلاً للجانب السلبي في الحياة، فهناك ثمة علاقة بين (أنا) و(أنت)، بين فكرة ونقيضها، وسلوك وآخر⁽⁵⁴⁶⁾. ولم يستأثر (الهجاء) بتصيب كبير من ديوانه حتى أن النقاد القدامى حكموا عليه بأنه كان مغلباً في الهجاء، ولم يكن له حظ فيه⁽⁵⁴⁷⁾.

ويبدو أن الشاعر آثر الاعتماد عن هذا النوع من الشعر الذي يبتذل الأخلاق والصفات فلم يرغب فيه على الرغم من شيعه في عصره، لكنه اختط لشعره طريقاً متفرداً خاصاً به فكان صاحب اتجاه ورؤية في الحب والصعراء، ولا يعني ذلك أنه كان مضيقاً لموهبته الفنية - كما قيل عنه - بل على العكس استثمر هذه الموهبة ووجهها الوجهة الصحيحة التي تبيها عما ينتقص منها هفايته للفن لذا كان يعتمد عن مواقف الهجاء والاستخدام بغيره من الشعراء⁽⁵⁴⁸⁾.

فهقول في هجاء بني امرئ القيس⁽⁵⁴⁹⁾:

الأقبح الله القصيبة قرية	ومرأة ماوى كل زان وسارق
إذا قيل: من أنتم، يقول خطيبهم	هوازن أو سمد، وليس بصادق
ولكن أصل اللؤم قد تمرهونه	بحوران أتباط عراض المناطق
فهذا الحديث يا امرأ القيس فأتركي	بلاد تمهم والحقي بالرسائق
دع الهدر يا عبد امرئ القيس إنما	تكش بأشدائ قصار الشقاشق
أما كنت قبل الحرب تعلم إنما	تنوء بحرائين مهل العوائق
تظلل ذرى نخل امرئ القيس نسوة	قباحاً وأشهاخاً لئام المنافق
تبين نقش اللؤم في قسماهم	على منصف بين اللحى والمفارق
على كل كهل أزعكي ويلفع	من اللؤم سريال جنيذ البنائق

رَمِيتُ امراً القهيسَ العبيدَ فاصبحوا خنازير تكبو من هَوَي الصواعقِ
إذا اندرؤوا منهم بقدرِ رَمِيَّتُهُ بصوهيةٍ مُمَّ العِظامِ المَوارِقِ
إذا صكتِ الحربُ امراً القهيسَ أخروا عَضارِيطُ أو كانوا رِعاءَ الدقائقِ
رَفَعْتُ لَهُم عن نصفِ ساقِي وساعدي مُجَاهِرَةً بِالْمُخْزِيَاتِ المَوالِقِ
تُسَامِي امْرؤُ القهيسِ القُرُومَ سَفَاهَةً وَحِيناً بِعَبِيدِهَا: لثِيم وهاسِقِ
بَارِقَطٌ مَعْدُودٍ وَلِطَطٌ، كِلَاهُمَا عَلَى وَجْهِهِ وَسَمٌ امْرئٍ غَيْرِ سَابِقِ

إنه ينطلق في رؤيته للأخر (المهجور) من خلال القانون السلطوي القديم المتجاوز معصراً الأفعال التي لا يرضاهما المجتمع بصورة سيئة فتصبح أساساً للسلوك الاجتماعي، ويصبح من يقوم بها خارجاً عن هذا السلوك متصفاً بالقيح فهي رؤية سلبية للأخر، هنا هو يرى في المكان/ القرية (مرأة) **السوء والاحتقار** إذ أصبح المكان مأوى لكل من يملك صفة قبيحة مشينة من (سارق) و(زان) فيجمع بين صفة يكرهها المجتمع وأخرى يرفضها الدين، إنهم مثال للسوء والقيح والكنب لاسيما في نسبهم وفي ذلك استلاب لعريبتهم وأصالتهم وانقطاعهم فلا أصول ولا جنور لهم وبذا لا يكون لهم استمرار أو ذكر أي معنوية وجودهم من النواحي الاجتماعية والدينية فينسبهم إلى (اليهود) أو (النصارى) وهو بذلك يلقي وجودهم في الدنيا والآخرة، وينتقص من مكانتهم الاجتماعية والاقتصادية فهم (أهل فلاحه) أي ليسوا تجاراً أو كراماً أعزاء بل قد مالت عوائقهم وانعنت ظهورهم فهم بمنزلة العبيد وليس الأحرار، فتسألهم قبيحات وشيوخهم لثام وكأن اللؤم ثوب يرتدونه ويقوم عليه وجودهم وحياتهم، واللؤم وجه من وجوه القبح والشر لاسيما وأنه وصفهم بالقصر والضمور، فهي صفة سلبية يرى من خلالها الآخرين أصفر من ذاته الشعرية وفي هذا نوع من التصغير والاحتقار لهم وتأكيد على ضآلة وجودهم وخمول ذكرهم لاهتقادهم لـ (اللحية) و(ثعلب) التي ترمز إلى القوة والخصب⁽⁵⁵⁰⁾. إنه

يراهم مثلاً للجندب والقفر والفسوق واللؤم والقبح والشر والهشاشة والفضالة والمحدودية. ويؤكد ذلك في قوله (551):

عُجِبْتُ لفخرٍ لامرئٍ القيس كلابٍ وما أهل حورانٍ امرأ القيس والفخر
وما فخرٌ من ليمست له أوليةٌ تُعدُّ إذا عُدَّ القديمُ ولا ذكرُ
تُسمى امرؤ القيس ابن سعدٍ إذا اعتزتْ وتابى السبائلُ الصهبُ والأنفُ الحمُرُ
ولكنما أصلُ امرئٍ القيس مَعشَرُ يَحُلُّ لهم لحمُ الخنازيرِ والخمرُ
نِصابُ امرئٍ القيس العبيدُ وأرضهم مَجَرُّ المصاحي لا فلاةٌ ولا مِصرُ
تَخطُّ إلى القفرِ امرأ القيس إنه سواءٌ على الضيفِ امرؤ القيس والقفرُ
تُحبُّ امرؤ القيس القبرى أن تناله وتابى مقاريها إذا طلع النسرُ
هل الناسُ إلا يا امرأ القيس غادرٌ ووافه، وما فيكم وهاءٌ ولا غدرُ
إذا انتمتِ إلا الأجدادُ يوماً إلى العلا وشُدَّتْ لأيامِ المُحافظة الأزرُ
علا باعُ قومي كل باعٍ وقصرتْ بأيدي امرئٍ القيس المذلةُ والحقُرُ
تفوتُ امرأ القيس المعالي ودونها إذا انتمَرُ الأقوامُ يُحتضرُ الأمرُ
فما لامرئٍ القيس الحصى إن عدته وما كان يُعطِيها بأوتارِها القُسرُ
أرحمُ جَرَّتْ بالودِّ بين نسلِكُم وبين ابنِ خُوَطٍ يا امرأ القيس ام صبرُ
تَعِنُ إلى قَصرِ ابنِ خُوَطٍ نسلُكُم وقد مال بالأجيامِ والعُذرُ السكرُ
خَنِينِ اللُحاحِ الخُورِ حَرَّقَ نازُهُ بقولانِ حَوْضِ فوق أكبادِها العِشْرُ
وما زالَ فيهم منذُ شَبَّ بناتُهم عوانٌ من المِساءِ أو مِساءُ يَكُرُ
واني لأهجوكم ومالي بِمِسْكِكم بأعراضِ قومي عند ذي نهيَةٍ عُنُرُ

يشير في رؤيته للآخر إلى أصلهم غير العربي فهو (عجم) وفي ذلك تحقير لهم وتأكيد على العصبية القبلية العربية التي يمزج الشاعر بينها وبين المعاني الإسلامية فيشير إلى عدم إسلامهم فهم (نصارى)

يأكلون ما حرم الله وهنا إشارة إلى أنهم ملمونين في الدنيا والآخرة بعدم إطاعتهم أوامر الله وذلك يرجع إلى مكانتهم المبتذلة فهم (عبيد) لا يتساوون مع العرب، بل هم مثال للقحط والقر والبخل فلا يطيعون الضيف ولا يقروء وهو يبعد عن وصفهم إلى أقصى حد هيراهم (عديمي الأحاسيس) إذ لا وفاء عندهم ولا غدر إذا هم لا شيء ولا وجود لهم بالنسبة له لأنهم لا ينتمون إلى البشر، بل ينتمون إلى الذل والمهانة والضعف والاستكانة والضمول فلا تكرر لهم ولا أهمية لوجودهم ولا لرايهم فلا يشاورون في أي أمر ولا يملكون القوة لاسترداد حقوقهم بل يلجأون إلى السلطان لضعفهم، يشيع بين نسائهم الفساد والفضيحة، إنه يصفرهم ويحقرهم إلى أقصى حد.

ويقول في الأعر الكلبى (٥)، كما يراه (552):

وجنّلك من كلب إذا ما نصبتّها بمنزلة الحيتان من ولد الضب
فلو كنت من كلب صمهاً هجوتها جميعاً، ولكن لا إخالك من كلب
ولكنني خبرت أنك ملصق كما الصقت من غيرها ثمة القم
تلهدي هفرت ثمة من صميمه فلز بأخرى بالفراء والشعب

فهو ينكر عليه صفة نسيه في (كلب) إذ هو ملصق بها وليس من صميمها، فهراء هشاً مفتقداً للقوة والثبات لأنه يفتقد للأصل الكريم والحسب الشريف الذي يثبته ويؤكد وجوده، وفي هذا تأكيد من الشاعر على الأصل العربي تعبيراً عن تعصبه للقبيلة فهو يرى الإنسان الكامل في الإنسان العربي الأصل الذي يمتلك القيم والمبادئ التي تسمو به وترفعه وتحقق وجوده.

ونراه يقول في جندل بن راعي الإبل (553):

تمنى ابن راعي الإبل شتمى ودونه معاقل صمعات ملوأل على العبد
معاقل لو أن النميري رامها رأى نفسه فيها أدل من القرد

فهو يراه عبداً ذليلاً ضعيفاً صغيراً لا يمكن أن يبلغ المكان العالي الذي فيه الشاعر، وهنا شعور بالتعالي على الآخر والنظر إليه نظرة دونية، واحتقار وتصغير له.

والشاعر في رؤيته للآخر (المهجو) قد لا ينطلق في ذلك في رؤية تشاؤمية سلبية مغلفة بل ربما كان نابعاً من رؤية متجاوزة متفتحة إلى إصلاح العالم، فرؤية الشر وتجسيمة لا تعني أننا نتهاون معه ولكن تعني أننا نواجهه⁽⁵⁵⁴⁾.

وهي رؤيته للآخر يبرز (الرفيق) الذي يشكل وجوده وعي الذات الشعرية لذاتها وتحقيق إمكاناتها وثباتها، يقول⁽⁵⁵⁵⁾:

وَأَشْعَثُ مَغْلُوبٍ عَلَى شَنْئِهِ يَلُوحُ بِهَا تَحْجِيئُهَا وَصَلْبُهَا
أَخِي شَقَّةٍ رَخُوِ الْعِمَامَةِ مِنْهُ بِتَطْلَابِ حَاجَاتِ الْفُؤَادِ طَلُوبُهَا
تَجْلَى الْمُرَى مِنْ وَجْهِهِ عَنْ صَحِيفَةٍ عَلَى السَّيْرِ مِشْرَاقِ كَرِيمِ شَعْوُهَا
كَأَنِّي أَنَادِي مَائِحاً فَرَّقَ رَحْلَهَا وَنَسَى غُرْفَهُ وَالْدُّلُوءَ نَاءِ قَلْبِهَا
رَجَمْتُ بِمَيِّ رَوْحَهُ فِي عِظَامِهِ وَكَمْ قَبْلَهَا مِنْ دَعْوَةٍ لَا يُجِيبُهَا

ينطلق الشاعر في رؤيته للآخر من جسديته التي هي المسبيل إلى فهمه وكشف دواخله والأساس في إدراكه بوصفه موجوداً في العالم، فيشكل جسد الآخر مظهراً وهماً يتحول من خلالهما - الجسد - إلى خطاب وتعبير يفهم بالمعنى، فما هو الشاعر يرى في رفيق رحلته ما هو خارجي من مظاهر الجسد التي تعكس ما يخفيه وبعائنه فيراه شاحباً هزيراً أشعثاً قد كثرت همومه وطال سفره فظهر وجهه مشرقاً مضيقاً كريماً على الرغم من شعوبه وتمبه وذهاب قوته ونشاطه (رخو العمامة)، فالوجه تحول إلى صحيفة مضنية في ظلام الليل مليئة بالمعبارات والدلالات المعبرة، إنه يواجه ظلام الوجود بترحاله المستمر فشعوبه وهزاله دليل صبره وعزيمته وإرادته القوية الراضية لحياة الاستسلام باختراق الصحراء المهلكة المجهولة ليحقق

غايته السامية، لقد انتقل الجسد الذي جسد فاعلية الزمن التغيرية من وجوده الفيزيائي إلى وجود لمعنى، فهو (مغلوب) قد غلبه النوم، إنها ذاته الراضية للواقع وللإحساس بالزمني، فكأنه في بشر عميقة لا يسمع من يناديه فهو خارج المكان والزمان في عالم سفلي مليء بالأسرار والخفايا، عالم يوحي بالبؤس والاستلاب والظلام والخوف، إنه عالم الأموات والسكونية والخمول في قعر بعيد عن عالم الأحياء والحركة والفعل لذا فهو لا يستجيب لأية دعوة إلا بذكر (مي) التي تشكل المؤثر الأساس لإرجاعه إلى الحياة واستمادة وعيه. لكن هذا الآخر (الرفيق) ليس متحققاً، بل هو مجرد احتمال، إنه الرفيق المرئي شعرياً لا الواقعي الحقيقي لوجود (رب وواوها) في بداية البيت (وأشعث مغلوب على شذنية) التي تعلق هذا الحدث وتجعله بنية احتمالية متخيلة⁽⁵⁵⁶⁾. فالشاعر يفترض وجود هذا الآخر الذي تحول لديه إلى معنى ليؤسس **رؤيته الشعرية** بالانفتاح على الآخر وتحقيق المشاركة الجماعية في المعاناة والألم. يقول⁽⁵⁵⁷⁾:

وهتية غيد من التسهيد جابوا إليك البعد من بعيد
يعارضون الهول ذا الكؤود عراض كل وغرة صهفود
ودلج مفروط العمود سهرأ يراخي منة الجليل
ذا قحيم وليس بالتهود حتى استحلوا قسمة السجود
والمسخ بالأيدي من الصمعد نبتهم من مضجع مودود

إن الملامح الخارجية التي يراها الشاعر تكون موظفة لخدمة المعنى والقيم التي يحملونها، فالأفعال الصادرة عن هؤلاء (الفتية) المتجاوزة لحاجات الجسد الحياتية نابعة من القيم العليا التي تدفعهم إلى الابتعاد عن الملذات في سبيل تحقيقها واختراق كل الصعوبات وتجاوز المشقات من أجل الوصول إلى الغاية التي يسعون إليها، لذا هم يسرعون في سهرهم الذي يمكن سرعة دواخلهم ودوافعهم وذواتهم المتجاوزة للواقع والسرعة لبلوغ المجهول الذي سيحقق آمالهم

لذا هم يقتصرون في صلاتهم وهنا تداخل بين المعنى الوجودي والمعنى الديني، فوجودهم وصلاتهم ركنان أساسيان لتحقيقهم مما يشير إلى الغاية السامية التي يسمعون إليها أو التي يسعى إليها الشاعر ويريدهم أن يشاركوه تلك المكانة فينبههم من نومهم المحبب إليهم ويوقظ فيهم الهمة والحركة والفعل، فحضورهم ووجودهم جزء من تحقيق الذات وإثباتها ووعيها بعدم وحدتها وخروجها من طوق الأنا المتوحدة، فالأنت المتفوق ليس وحده، وإن ليس الواحد ضد الآخر، وهم لا يتنافون بل كلاهم معاً، فالشاعر يحقق شخصيته في حقل متزن من خلال تشكيل الآخر طرفاً في حوار⁽⁵⁵⁸⁾.

إن رؤيته للآخر جسدت رؤيته للجمال والخصب والحياة والديمومة والاستمرار ورؤيته للقبح والقحط والجذب والقفور والبخل فكانه ينطلق في رؤيته من ثنائية الحياة/ الموت، الخصوبة/ الجذب، المعطاء/ البخل، إنه يقف بين طرفي الوجود يماين ويكشف للآخرين عن ذواتهم ويمحق معرفتهم بها، تلك الذوات التي تمد امتداداً لذاته - هي بعض الأحيان -، إنه يشكل الآخر وفق رؤيته تشكيلاً إيجابياً أو سلبياً، واقعياً أو متخيلاً ليمهد صياغة العالم على وفق واقع آخر وحياة آمنة مستقرة.

الخاتمة:

وإذ يؤذن البحث بخاتمة مطافه، فلا بد من إجمال نتائجه وهي:

- إن الرؤية هي اجتماع البصر والبصيرة، فهي لا تتوقف عند حدود الإدراك المعيني الظاهر بل تتجاوز حدود المرئي إلى الإدراك العميق اللامرئي للواقع والوجود.

- عمق المستوى الفكري والحضاري والفلسفي الذي بلغته العقلية العربية في العصر الأموي متمثلاً بشعر (ذي الرمة) إذ استمد من

هذا العمق رؤية متفردة، جعلته مميزاً، فرؤيته للطبيعة والإنسان والوجود وفلسفته في الحياة تركت أثراً واضحاً على سائر وسائل أدائه الفني الشعري وطريقة بنائه لقصيدته، فشعره امتلك نبذة خاصة ميزته وحفظته إلى الآن. لقد أقامت قصائده عالماً خاصاً به، فقد بنى ثوابت أسلوبية وتعبيرية انبثقت من رؤيته الشعرية وعبرت عنها في الوقت ذاته.

- انطلاق الشاعر في رؤيته من إحساس شامل وشعور عميق بما يثير مماناة الإنسان والله وبما يحقق لذته وسعادته، فهو مرتبط بالآخرين، فكان صوته بالرغم من فرديته وثيق الصلة بنهض الإنسانية وعمومها، إذ يمتزج في شعره الخاص بالعام وتسقط الحدود الفاصلة بينهما، فتحول ما هو شخصي في رؤيته إلى عام شامل، وأصبح الهم العام همّاً شخصياً.

- اعتماد رؤية الشاعر وتكامل أبعادها عبر قصائده كلها بشكل مترابط ومتناغم ومنسجم مع نمو إطار تجريته وعمقها فهي منبثقة عن هم كيان.

- ارتباط رؤيته بأسلوب تعبيري اكتسبت فيه رموز الموروث الشعري المتصل بعصره ورؤيته الجمالية والفكرية المألوفة في عصره شحنة نفسية وفكرية منحتها بعدها الخاص المتراكم من معانيها في مجالها وفضاءاتها الدلالي، فـ (مئة، والصحراء، والطلل، والحيوان) رموز ساعدت في التعبير عن رؤيته بحيوية مثيرة.

- إن رؤيته للطبيعة شكلت إعادة اكتشاف لها وأنسنتها، فهي مرآة للروح يتجلى فيها الخيالي والغيبي، لقد تحولت من مجرد موضوعات وأشياء إلى صور ورموز، فلا يرى فيها إلا الإنسان وظلاله وأشباحه.

- نقاذ رؤية الشاعر إلى عمق مأساة الإنسان الحائر في هذا الكون

- وهو عمق مرتبط، بحتمية القدر والخضوع لسلطوته تمثلت في (الأطلال - الحيوان - الصيد وسهامه).
- انبثاق رؤيته للطلل من وعي عميق بالزمن والموت فمثلت لحظة وقوفه به تجربة وجودية أمام الفناء والخضوع لفاعلية الزمن التغيرية في عملية أبدية من الظهور والزوال.
- تنوع زوايا رؤيته للطلل على نحو احتملت فيه صورة الطلل لديه دلالات متصلة برؤى دينية.
- التزام الشاعر بنسق البناء التقليدي للقصيدة العربية قبل الإسلام لكنه ضمنها أفكاراً ورؤى ومضامين جديدة، فجاء تجديده ضمن الشكل التقليدي.
- تكرار السؤال المنطلق من الذات إلى الذات خلال وقفة الشاعر بالطلل بدلالة تومئ بمبثية الفعل.
- تكرار لازمة القيد في شعره التي تبين رغبته في النزوع إلى عالم آخر سام.
- رؤية الشاعر القلقة إزاء التغير والفناء وبيانه جهل الآخرين ووقوفهم صامتين وفي كثير من الأحيان نائمين لا يعمون مأساوية الواقع ويتمثل ذلك في رفاق الرحلة.
- جاءت تجربته الرؤيوية في اهتمامه بالكتابة والخط معبرة عن وعيه الحضاري الكتابي فقد تجاوز الوعي بالكتابة إلى كتابة وعيه بها إبداعياً.
- استثمار الشاعر اللون في تشكيل رؤيته للوجود والكون بأسره فجاء اللون منطلقاً من هذه الرؤية معبراً عنها.
- إن رحلة القبيلة التي يتحدث عنها الشاعر دائماً في حين يبقى هو ولا يرحل مع الراحلين، لم تكن رحلة فيزيائية فعلية بل رحلة خيالية

صورها لتجسيد حالة الوعي بالتغير الحاد لديه دون البقية فكانه منفصل عنهم، فهم يمارسون حياتهم عبر الرحلة بينما هو باقٍ يجوس الديار باكياً.

- استثمار الشاعر اللون في تشكيل رؤيته للوجود والكون بأسره فجاء اللون منطلقاً من هذه الرؤية معبراً عنها.

- إن رحلة القبيلة التي يتحدث عنها الشاعر دائماً في حين يبقى هو ولا يرحل مع الراحلين، لم تكن رحلة فيزيائية فعلية بل رحلة خيالية صورها لتجسيد حالة الوعي بالتغير الحاد لديه دون البقية فكانه منفصل عنهم، فهم يمارسون حياتهم عبر الرحلة بينما هو باقٍ يجوس الديار باكياً.

- لقد مثل اختراق الشاعر الصحراء تحدياً للذات والصحراء إذ يعلوها ويسمو عليها وعلى أخطارها ليبلغ منطته المجهول.

- تعني الصحراء وفقاً لرؤيته الحرية ولكنها تعني بالقدر ذاته الموت والفناء. إنها صحراء الأبدية في كل زمان ومكان فكل شيء فيها مضلل وخادع، وكل حركة شبحية وهمية تعبر عن عدم استقرار الشاعر ويحثه عن المستحيل والسعي له وعدم انتظاره، فرحلته مستمرة.

- إن اختراق الصحراء - الموت - المتاهة يمثل اختراق الوعي الشعري بجماليته لعالم الموت.

- لقد بحث عن الشعري عبر مسرحية الارتحال اللانهائي نحو أعماق الصحراء، فقد كانت لديه دعوة معرفية لاستيماب رموز العالم من خلال المنظر الصحراوي، إذ مسرح معطياته من (رمال وكثبان وسرايات وعزيف جن ولهيب وحيوان وإنسان).

- تجلّى الحيوان في التجربة الرؤيوية للشاعر بوصفه رمزاً يكشف عن اللامرئي من الوجود واستبطان أسرار، فجسد رؤيته للحياة

والصراع ضد الموت، واللقاء بين الحياة والموت وإرادة البقاء عند الحيوان والإنسان.

- اختلاف رؤية ذي الرمة عن سابقيه (للثور الوحشي) الذي كان رمزاً للإله القمر المقترب بالليل، فأظهره كارهأ لليل إذ يمثل له الشر والظلام وأصبح الشروق حلمه بالأمان والسكينة والاطمئنان.

- بروز رؤيته في نشدان القرار الأمين وتحقيق حلم النجاة والخلاص واسترداد الحياة الضائعة بتصويره الحيوان ناجياً في شعره دائماً من فتك الصيد، فلا يتمكن الصيد أبداً من اقتناص الحياة.

- لقد اهتم برؤية (الأنا) و(الآخر) روحياً وفكرياً وجسدياً واستوعب الإنسان بوصفه مظهراً وكينونة، وكونه يمي نفسه ويتبصر نهايته بالموت.

- انطلق الشاعر في رؤيته للموت من وعي ديني يقيني لذا فهو يواجهه ويملو عليه.

- رحلته انتقال إلى أسمى وانقطاع عن ماضٍ أو واقع إلى أمنيات وحياة أفضل فهجرته تجديد للحياة ويحث لبلوغ الحقيقة وكشف للذات الداخلية.

- اخترق برؤيته هيزياء اللفة إلى ما وراءها.

- انطلق في رؤيته لذاته بوصفه الكائن الذي استيقظ من سبات طويل، هو دعوة للتحرر من الأوهام والوصول إلى الحقيقة لنشدان خلاص الإنسان.

- حضور الحب في رؤيته هو حضور للنفس الباقية وتحقيقاً لوجودها والرد على فناء الحياة الدنيا بالسمو إلى الحياة العليا الأبدية بوصفها وجوداً دائماً.

- تحول الجسد وفقاً لرؤيته إلى خطاب وتعبير عن القيم الذاتية والمعنوية.

- مثلت رؤية المرأة لديه بحضورها المرئي الظاهر أبعد من مجرد شكل حسي مادي بل تجاوزت ذلك إلى استحالتها رمزاً لمان وهم عميقة معبأة بدلالات الخصب والنضج والعطاء منطلقاً من رؤية جمالية مطلقة.

لقد منح المرأة رمزية الشمس في حضورها وغيابها، ولكن باختلاف الرؤية عن سابقه، فالدلالة الرمزية للشمس ارتبطت لديه بالسباق الثقافي والنصي للمصر الإسلامي إذ أفرغت من دلالتها الألوهية وأصبحت ظاهرة كونية تحمل الخير والشر وتؤثر في كل المخلوقات فهي آية من آيات الله وحجة ودلالة على قدرته تعالى.

- لم يجعل الشاعر المرأة مجرد قيمة صتمية كالشمراء السابقين فهي عنده ليست دمية أو تمثالاً أو نصيباً ومنارة، بل هي كائن حي يتكلم وينطق.

- إن رؤيته للأخر تمثلت في الممدوح بوصفه مثلاً للجمال والخصب والحياة ورؤيته للمهجو بوصفه دلالة على القبح والتحقير والجذب فهو يقف بين طرفي الوجود ليعلمين ويكشف للآخرين عن نواتهم ويمقق معرفتهم بها.

- لقد أفاد الشاعر من القرآن في لفته وخياله وتشكيل رؤيته.

- بيان نزعة الموت الواضحة في شعر ذي الرمة إذ إنه عانى من مرض عاش معه لفترة طويلة وأودى به في الأربعين من عمره مما جعله يشعر بقصر حياته ويحزن مطبق وشعور بالموت في كل لحظة.

- إن شعره مبني على ظاهرة التضاد التي تحكم الوجود، فهي ظاهرة بارزة بشكل جلي في شعره لاسيما في اقتران اللونين الأبيض والأسود في صور (الطلل - الحيوان - الإنسان «المرأة»).

- محاولة بث الحياة في أشكال الوجود هي: الطلل/ الصحراء/ عالم الحيوان، هي رؤية متفائلة لحياة تتسم بالمأساوية والعدم والفناء.
- التأكيد على ثنائية الحركة والمكون، فكل شيء من حوله قائم على الحركة والتغير والزوال أمام المكونية والثبات، يتمثل ذلك في: الأطلال/ الصحراء (المياه الأجنة) الحيوان/ الإنسان.
- التأكيد على جوهر الأشياء وثباتها على الرغم من تغير الظاهر وتبدله، فالجوهر هو الأساس والأصل، ويظهر ذلك في صورة الطلل بتشبيهه بالسيف وجفته، والثياب، والكتابة، وفي الإنسان بتغير مظهره الخارجي وبقاء جوهره الداخلي.

الهوامش

- (521) ينظر: الوجودية: 148-155.
- (522) ينظر: من: 160.
- (523) ينظر: من: 165.
- ♦ من ولادة البصرة هي عهد مسلمة بن عبد الملك والي المراقبة ويقال كان بالكوفة حينئذ يطعمون الطعام منهم عبدالله بن بشر بن مروان، وكان أكثرهم طمعا وأشجعهم به. ينظر: ديوان ذي الرمة 819/2.
- (524) ديوانه: في 25، 818/2. الهاض: المرتفع، الحيا: الخصب والمطر، القطائع: الأصليات.
- (525) ينظر: التحليل النفسي للذات المريية: 26.
- (526) ينظر: التحليل النفسي للذات المريية: 44.
- ♦ هو عبيدالله بن عمر بن عبيدالله بن معمر التميمي القرشي، فلقته الخوارج، ولا عيب له، وكان والده عمر قد ولي البصرة أيام مصعب بن الزبير ثم صار من فواد عبد الملك. ينظر: ديوان ذي الرمة 936/2.
- (527) ديوانه: 28، 936/2. استحال: تحمله، دخلها: ما دخله ويطهه، الثوي: الضيف الذي لوى فيهم، تيسيري: تهيتي لها، جال أجيلها: جهة أوجهها، انيزلت: استبقنت، خلاجا: شكأ، الانقاض: الهزول، ذي فريين: حدين، القرب: السيف.

(528) ينظر: أحلام الشهاب الفني: 328.

♦ هو إبراهيم بن هشام بن إسماعيل بن هشام بن الوليد بن المغيرة بن عبدالله بن عمرو بن مطروب، وكان إبراهيم خال الخليفة هشام بن عبدالملك، وقد ولّاه مكة والمدينة سنة 106هـ، ثم عزله سنة 114هـ. ينظر: ديوان ذي الرمة 1657/2.

(529) ديوانه: ق 33، 1057/2. الرهاء: الأرض الواسعة، الترامي: التهادن، سوام: تسمو وترتفع، السوام: الإبل الراعية والفنم، نسي بك: ارتفع بك، جسام: جسمهم، ابتطننا ووجهناها، إلهام: الحور والسموم تتوحد بين السماء والأرض.

(530) ينظر: الرؤى المقتمة: 412.

♦ لقد ولي ابن هبيرة المراق وخراسان سنة 103هـ، ثم عزله هشام بن عبدالملك سنة 105هـ. ينظر: ديوان ذي الرمة 1162/2.

(531) ديوانه: ق 37، 1162/2. مزبد: الفرات، الفرعان: الأعمام والأخوال، حسان: أم هبيرة، امرأة من بني عدي بن ملكان، يقال لها بسرة بنت حسان، بلذخ: شرقاً مشرفاً، المديان: عدي بن عبد مناة بن أد (رمح ذي الرمة) وعدي بن هزارة (وهبط المدحج)، الميس: الشجر الملتف، ههههه: هههه، مضر الحمراء: لأنه أعطي الذهب من ميراث أبيه أو لأن شعارهم كان في الحرب الرايات الحمراء.

(532) ينظر: الرؤى المقتمة: 514.

(533) ينظر: م: ن، 506.

(534) ينظر: م: ن، 497.

(535) ينظر: الفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام 256/6. والجمال في الوعي الشعري العربي قبل الإسلام: 226.

(536) ينظر: الجمال في الوعي الشعري العربي قبل الإسلام: 228.

♦ هو الملازم بن حريث بن جابر بن مسلمة بن عبيد بن ثعلبة بن الدول بن حنيفة بن لجيم بن مصعب من بني بكر والثل، وذكر أن أباه الحريث كان سيداً. ينظر: ديوان ذي الرمة 769/2.

(537) ديوانه: ق 24، 769/2. تزو: تشب يوالي، يتابع ويحزّل ذا من ذا، الصلك: الضرب الشديد بالشبه المريب.

♦ هو من قبيلة أبي بكر بن كلاب بن عامر بن صعصعة من قيس بن عيلان، كان والي الهامة والبحرين في خلافة هشام والوليد بن يزيد، توفي سنة 125هـ. ينظر: ديوان ذي الرمة 1265/2.

(538) ديوانه: ق 41، 1265. حجر: قصبة الهامة، السمل: الأخلاق، رعايله: أخلاقه، مذهب:

ماء الشباب، يتهيف: يشرف ويمتلئ على القوم، هرم: المسيد الكريم، الفطريف: المسيد الشريف، رومي: عامل المهاجر استمدى عليه ذو الرمة، عتبة: خصم (ذي الرمة) اختصموا على إثر وموضع.

(539) ينظر: الرؤى المقتمة: 325.

(540) ينظر: الجمال في الوحي الشعري العربي قبل الإسلام: 147.

❖ هو من بني عبد القيس، جده خالد بن عبدالله القسري على شرطة البصرة، وولاه مصعب بن الزبير على بني عبد القيس في حربه مع المختار الثقفي، توفي نحو سنة 110هـ. ينظر: ديوان ذي الرمة 657/2.

(541) ديوانه: في 17، 657/2. الأملح: الإبل، هملاتها: شدة سرها، الداي: فقار الظهر، الحواني: الموجة، الحارث: أعلى الكامل، ماطع: مرتفع، عبيط: طري، العنابك: أطراف الحوافر، يلت: لزمت، الأخماس: أخماس البصرة، (المالية، بكر بن وائل، تميم، عبد القيس، الأزدي)، الكنع: القطع، الكراسيح: أسفل الكف مما يلي الخنصر.

(542) ينظر: الرؤى المقتمة: 514.

(543) ينظر: م ن: 496.

❖ هو بلال بن أبي بردة عامر بن أبي موسى عبدالله بن هب بن مسلم بن همام بن حرب بن عامر من بني الأشعر من كهلان بن سبأ. وهو حفيد أبي موسى الأشعري رضي الله عنه وكان من شرطة البصرة سنة (109هـ) ثم أصبح قاضي البصرة وأمهرا إلى أن عزله يوسف بن عمر الثقفي سنة 120هـ. فمات في سجنه. ينظر: ديوان ذي الرمة 1313/2.

(544) ديوانه: في 43، 1313/2. وينظر: في 32، 39. المحض: الخالص التمسب، مرمج: مطرفين من هبته، القلب: الشلال، الأقارب: جزل، عظيم المروءة: أراجيح، فلوته، الشليف: الريح الباردة، عجاج: بحر له صوت.

(545) ينظر: ديوانه: في 38، 22، 4.

(546) ينظر: الكرامة السوفية: 204.

(547) ينظر: الموشح: للمرزياني: 107، الأشتي: 116/6، الشعر والشعراء: 341.

(548) ينظر: ذو الرمة شاعر الحب والمصعراء: 210.

❖ بنو امرئ القيس: هم بنو زيد مئة بن تميم، وهبل في الاشتقاق (ليس في امرئ القيس تبالة ولا رجال مروهون)، وكان ذو الرمة يهاجي شاعرهم هشام بن قيس المرثي، وكان سبب الهجاء أن ذا الرمة نزل بقربة لهن في امرئ القيس يقال لها (مرآة) هلم يقروه ولم يحفوا له. ينظر: ديوان ذي الرمة 259/1.

(549) ديوانه: ق 7، 259/1. حوران: قرية بالشام، الرسلق: البسلق، الشقاشق: هي التي يخرجها البعير من شبعه إذا هدر، تنوء: تنهض، العنق: خفة الشيء، أزعكي: قصير لثيم ضامر، الموارق: تمرق المظلم لا تدع عليه لعماً، المضارب: الشجاع، رعاء المقلق: يرعون إبلهم الهزيلة، لعل: لا لعملة له.

(550) ينظر: انظر في الشعر الجاهلي: 155.

(551) ديوانه: ق 15، 592/1. وينظر: ق 23، 40، 47، 5، 57. السيلة: ما على الشارب من شعر، نصاب: الحسب والأصل، الحصى: الممد الكثير، ابن خوط: رجل من بني امرئ القيس، المنرا: الضفائر من الشعر، الخور: الفزار من الإبل.

❖ هو الحكم بن عوانة بن عياض الكلبي، وهو والد عوانة الإخباري المشهور وكان أبوه عبداً خياطاً، وكانت أمه أمة سوداء لآل أبي أيمن بن خريم بن فائق الأسدي وقد ولي حكم السند، ثم ولاء هشام بن عبد الملك خراسان سنة 69 هـ ويذكر أن الحكم قد خالف وتنازع ذا الرمة في بعض قوله فقال فيه هذه الأبيات. ينظر: ديوان ذي الرمة 1773/3.

(552) ديوانه: ق 78، 1773/3. الملقق: الغصبي، الثمة: الموضع الذي قد انطم، القصب: القندح الفليط الجاهلي، ذهبت: تدرجت، خرت: سقطت، لز: شد والصق بها، الثراء: مادة لاصقة، الشعب: إصلاح الإناء المكسور.

(553) ديوانه: ق 18، 667/2.

(554) ينظر: حياتي في الشعر. صلاح عبدالصبور 105.

(555) ديوانه: ق 21، 696/2. وينظر: ق 39، 33، 36. تحجبتها: وسماها، منه: ذهبته فوته ونشاطه، الخلق: الذي يملأ التلو من أسفل البئر، القلب: البئر.

(556) ينظر: مفاتيح القصيدة الجاهلية: 94.

(557) ديوانه: ق 11، 338/1. غيد: اللين في الملقق، الوفرة: شدة الحر، صيطود: شديدة وقع الحر، الكؤود: الشديدة، مفروغ: شديد منجذب، عمود: بطنه ومطعمه، الجليد: الجلد، ذا قهم: السير شديد ونحو انتقال، التهود: السير اللين، مودود: نوم محبوب.

(558) ينظر: التحليل النفسي للذات العربية: 23.

قائمة المصادر والمراجع

- إبعاد التجربة الفلسفية: ماجد هجري - دار النهار للنشر - بيروت - 1980.
- الإيهام في شعر الحداثة - المومل والمظاهر والنيات التأويل: د. عبدالرحمن القمود - سلسلة عالم المعرفة - الكويت - 2002.
- أحلام الخيال الفني - مستويات الدلالة في شعر ذي الرمة: د. حسنة عبدالسميع - الهيئة المصرية العامة للكتاب - مصر - 1998.
- أساليب الشعرية المعاصرة: د. صلاح فضل - دار الآداب - بيروت - 1994.
- استراتيجية التسمية في نظم الأنظمة المعرفية: مطاع صفدي - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد - مج 2 - 1986.
- أساس الهلافة: جلال الله الزمخشري - دار الشعب - القاهرة - 1960.
- أسطورة سيزيف: ألبير كامو - تر: أنيس زكي حسن - دار مكتبة الحياة - بيروت - د.ت.
- الأغاني: أبو الفرج الأصبهاني: مؤسسة جمال للطباعة والنشر - بيروت - د.ت.
- الأسس والنقد الأدبي في النظرية والممارسة: موزيس أبو ناسر - دار النهار - بيروت - 1979.
- انثروبولوجيا الجسد والحداثة: نافيد لوبروتون - تر: محمد عرب صاصيلا - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر - بيروت - 1993.
- الإنسان بين الجوهر والمظهر: إريك هروم - تر: سعد زهران - مراجعة وتقديم: لطفي ضلوم - سلسلة عالم المعرفة - الكويت - 1989.
- الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي: د. حسني عبدالجليل يوسف - مكتبة النهضة المصرية - مصر - د.ت.
- أنوار التنزيل وأسرار التأويل المعروف بتفسير البسيطوي: ناصر الدين الشيرازي البستاني - مؤسسة شعبان للنشر والتوزيع - بيروت - د.ت.
- بنية الرؤيا ووظيفتها في القصيدة المرافقة القصيرة: د. صالح هويدي - الموسوعة الصغيرة - دار الشؤون الثقافية - بغداد - 1993.
- التحليل النفسي للذات العربية - أنماطها السلوكية والأسطورية: د. علي زيمور - دار الطليعة - بيروت - 1982.

- تشكّل الخطاب الشعري - دراسات في الشعر الجاهلي: أ. د. موسى ربيعة - مؤسسة حباد للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع - الأردن - 2000.
- التصور والخيال - موسوعة المصطلح النقدي: ر.ل. بريت - تر: عبدالواحد لؤلؤة - دار الرشيد للنشر - بغداد - 1979.
- التطور والتجديد في الشعر الأموي: شوقي ضيف - دار المعارف - مصر - ط 3 - 1965.
- تفسير التحرير والتطوير: محمد الطاهر بن عاشور - دار التونسية للنشر - تونس - د.ت.
- الثابت والمتحول - بحث في الاتجاه والإبداع عند العرب - مقدمة الحداثة: أدونيس - دار العودة - بيروت - ط 4 - 1983.
- جامع البيان عن تأويل آي القرآن: أبي جعفر محمد بن جرير الطبري: دار الفكر - بيروت - 1988.
- جدلية الخفاء والتجلي - دراسات بنيوية في الشعر: كمال أبو ديب - دار العلم للملايين - بيروت - 1979.
- الجسد والصورة والمقدس في الإسلام: فريد الزاهي - دار أفريقيا الشرق - بيروت - 1999.
- جماليات المكان. عاستون باشلار - تر. هالب هاسا - المؤسسة الجامعية للدراسات - بيروت - 1984.
- الجمالية في الفكر العربي - دراسة: د. عبدالقادر فهدوح - منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق - 1999.
- الحوار بين الحلم والهاجعة - الفنان علاء بشير: د. ضياء خضهر - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد - 2000.
- الحياة والموت في الشعر الأموي: د. محمد بن حسن الزير - دار أمية للنشر والتوزيع - الرياض - د.ت.
- حياتي في الشعر: صلاح عبدالصبور - دار افرا - بيروت - 1981.
- العميان: الجاحظ - تحقيق: عبدالسلام هارون - دار الكتاب العربي - بيروت - 1969.
- العميان في الأدب العربي: شاكرو هادي شاكرو - مكتبة النهضة العربية - مصر - 1985.
- الخبرة الجمالية - دراسة في فلسفة الجمال الظاهرانية: د. سميد توفيق - المؤسسة الجامعية للدراسات - بيروت - 1992.

- خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب: عبدالقادر البقداوي، تحقيق: عبدالسلام هارون - مكتبة الخانجي - القاهرة - ط 3 - 1989.
- دائرة المعارف الإسلامية: نقلها إلى العربية: محمد ثابت الفتدي - أحمد الشنلوي - إبراهيم زكي خورشيد - عبدالحميد يونس - مراجعة: محمد مهدي صلام - د م - 1933.
- دراسات في الأدب الجاهلي: د. عادل جاسم البياتي - دار النضر المغربية - الدار البيضاء - 1986.
- دراسات في الشعر العربي القديم: د. بهجت عبدالغفور الحنوشي - المكتبة الوطنية - بغداد - 1990.
- دراسة الأدب العربي: د. مصطفى ناصف - دار الأندلس - بيروت - 1983.
- دلائل الإبداع والرؤيا في شعر المصناب (دراسة أنموذجية): منصور فهمومة - دار سحر للنشر - تونس - 1996.
- ديوان جميل (شاعر الحب المنزلي): جمع وتحقيق وشرح: حسين نصار - دار مصر للطباعة - مصر - د.ت.
- ديوان ذي الرمة: شرح الإمام أبي نصر الباهلي صاحب الأسمعي - رواية الإمام أبي العباس ثعلب - حققه وقدم له وعلق عليه: د. عبدالقدوس أبو صالح - مطبعة طربين - دمشق - 1972.
- ذو الرمة - دراسة وتقد: طراد الكبيسي - ساهمت وزارة التربية والتعليم على نشره - بغداد - 1969.
- ذو الرمة شاعر الحب والصبراء: د. يوسف خليف - دار المعارف - مصر - 1970.
- الرحلة في القصيدة الجاهلية: وهب رومية - اتحاد الكتاب والمصنفين الفلسطينيين - د م - 1975.
- الرمز الشمري عند الصوفية: د. صايف جودة نصر - دار الأندلس - بيروت - ديب - المؤسسة المصرية العامة للكتاب - مصر - 1986.
- الرؤيا المقيدة - دراسات في التفسير الحضاري للأدب: شكري محمد عياد - الهيئة المصرية العامة للكتاب - مصر - 1978.
- رؤية دوستوفسكي للعالم: نيقولا يردينايف - تر: هزاد كامل - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد - 1986.

- روضة المحبين ونزهة المشتاقين: ابن فهم الجوزية - هجر شريفة وراجعه: منبر يوسف - المؤسسة العلمية للدراسات والنشر - بيروت - 1982.
- الزمان الوجودي: عبدالرحمن بدوي - مكتبة النهضة المصرية - القاهرة - ط 2 - 1995.
- زمن الشعر: أبوتيس - دار المودة - بيروت - ط 2 - 1978.
- الزمن في الأدب - هانز ميرهوف - تر: أسعد مرزوقي - مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر - القاهرة - نيويورك - 1972.
- سوسولوجيا القزل العربي (الشعر المثري نموذجاً): الطاهر لبيب - ترا مصطفى الحسناوي - دار الطليعة - بيروت - ط 2 - 1988.
- شرح تأويل الشيخ الأكبر محيي الدين بن عربي لسورة يوسف (سلوك القلب من الوجود إلى الفناء ثم البقاء) : دراسة وتأليف: محمد علي حاج يوسف: تقديم الأستاذ الشيخ محمد رجب لبيب - حلب - بيروت - 1999.
- شرح ديوان جرير: تحقيق: محمد عبدالله الصاوي - منشورات دار مكتبة الحياة - بيروت - د.ت.
- شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة: تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد - دار الأندلس - بيروت - ط 2 - 1983.
- الشعر بين الرؤيا والتشكيل: د. عبدالعزيز المالح - دار المودة - بيروت - 1981.
- الشعر العربي القديم في ضوء نظرية النقي والتطرية الشفوية (أو الرمة نموذجاً): د. حسن البنا عز الدين - عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية - القاهرة - 2001.
- شعرنا الحديث إلى أين: غالي شكري - دار الأفاق الجديدة - بيروت - ط 2 - 1978.
- الشعر والزمن: جلال الخياط - دار الحرية - بغداد - 1975.
- الشعر والشعراء: ابن هتية - تحقيق: أحمد محمد شاكر - دار المعارف - مصر - 1982.
- الشعر واللغة: د. لطفي عبدالبنوع - مكتبة النهضة المصرية - مصر - 1969.
- الشعر والمجتمع - مختارات من الأبحاث المقدمة لهرجان المرید الثالث - دار الحرية - بغداد - 1974.
- الشفافية والكتابة: والتر ج. أونج - تر: د. حسن البنا عز الدين - سلسلة عالم المعرفة - الكويت - 1994.
- صحيح البخاري: تليطاري - دار الحياة - بيروت - د.ت.

- الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس: ساسين سيمون عساف - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر - بيروت - 1982.
- الصوفية والسورية: أدونيس - دار الساقي - بيروت - 1992.
- طبقات فنون الشعراء: ابن سلام: تحقيق: محمود محمد شاكر: مطبعة المدني - القاهرة - 1974.
- الطبيعة في الشعر الجاهلي: نوري حمودي القيسي - دار الإرشاد - بيروت - 1970.
- طريق الفيلسوف: جان فال - تر: أحمد حمدي محمود - مؤسسة سجل العرب - القاهرة - 1967.
- المعرف على وتر النص: د. عمر الطالاب - دار اتحاد الكتاب العرب - دمشق - 2000.
- المزلّة والمجتمع: نيقولا يرداهلف - تر: هزاد كامل - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد - 1986.
- عصر السريالية: والاس خالي - تر: خالدة سميد - دار العودة - بيروت - 1981.
- الممد في محاسن الشعر وآدابه ونقده. إس وشيق القهرواني - تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد - دار الجيل - بيروت - 1972.
- الفلّز العنري - دراسة في الحب المقموع: يوسف اليوسف - دار الحقائق - دم - 1982.
- فتح البيان في مقاصد القرآن: صديق بن حسن البخاري - قدم له وراجعه: عبدالله الأنصاري - دار إحياء التراث الإسلامي - قطر - د.ت.
- الفرق الإسلامية في الشعر الأموي: التتمان القاضي - دار المعارف - القاهرة - د.ت.
- فكرة الجسد في الفلسفة الوجودية: د. حبيب الشاروني - مكتبة الأنجلو المصرية - مصر - 1974.
- الفلسفة الوجودية: زكريا إبراهيم - دار المعارف - القاهرة - 1956.
- فن الحب: إريك فروم - تر: مجاهد عبدالنعم مجاهد - دار العودة - بيروت - 1972.
- فن الوصف وتطوره في الشعر العربي: إلهيا الحلوي - دار الكتاب اللبناني - بيروت - 1980.
- في حدائق النص الشعري - دراسات نقدية: د. علي جعفر المالح - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد - 1990.
- في الشعر الإسلامي والأموي: عبدالقادر الخط - دار النهضة العربية - بيروت - 1976.

- في الشعرية: كمال أبو ديب - مؤسسة الأبحاث العربية - بيروت - 1987.
- في المعنى والرؤيا - دراسات في الأدب والفن: بديعة أمين - دار الحرية - بغداد - 1979.
- القاموس المحيط: الفيروز آبادي - المؤسسة العربية - بيروت - د.ت.
- قراءة ثانية في شعر امرئ القيس: د. محمد عبدالمطلب - الشركة المصرية المملوكة للنشر - لوندان - مصر - 1996.
- قراءة ثانية لشعرنا القديم: د. مصطفى ناصف - دار الأندلس - دم - 1981.
- قراءة جديدة لشعرنا القديم: صلاح عبدالصبور - دار الكتاب العربي - القاهرة - 1968.
- قصة الفلسفة من أفلاطون إلى جون ديوي حياة وآراء أعظم رجال الفلسفة في العالم - ديورانت - مكتبة المعارف - بيروت - 1982.
- الفلق والافتراق في شعر ما قبل الإسلام: د. عمر الطالبي - دار عكاف - المغرب - 1988.
- الفهم الفكرية والجمالية في شعر طرفة بن العبد: د. عبدالقادر هيدوح - دار الأهرام للنشر - البصرين - 1998.
- كتاب العين: التخليل بين أحمد الصراحيدي - تحقيق: د. مهدي المخزومي ود. إبراهيم الصامرائي - وزارة الثقافة والإعلام - العراق - 1985.
- الكشف في حقائق التنزيل وميرون الأقاويل في وجوه التأويل: الزمخشري - دار الفكر - بيروت - 1983.
- الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم - القطاع اللاوعي في الذات العربية: د. علي زيمور - دار الأندلس - بيروت - ط 2 - 1984.
- الكلمات والأشياء: التحليل البنيوي لتسمية الأطلال في الشعر الجاهلي - دراسة نقدية: د. حس البنا عز الدين - دار المناهل - بيروت - 1989.
- لحظة الأبدية: دراسة في الزمان في أدب القرن العشرين: سمير الحاج شاهين - المؤسسة العربية للدراسات - بيروت - 1980.
- لسان العرب: ابن منظور - الدار المصرية - القاهرة - د.ت.
- اللغة واللون: د. أحمد مفتار عمر - دار البحوث العلمية - الكويت - 1982.
- محيط المحيط - قاموس مطول للغة العربية: المطم بطرس البستاني - مطابع مؤسسة جواد للطباعة - لبنان - 1977.

- المختصر: ابن سيدة - تحقيق: لجنة إحياء التراث العربي = دار الأفاق الجديدة - بيروت - د.ت.
- المدخل إلى الرؤيا وتبويبها: حسن مظفر الرزق - شركة مطبعة الجمهور - الموصل - 1990.
- المذاهب النقدية - دراسة وتطبيق: د. عمر الطالك - دار الكتب للطباعة والنشر - الموصل - 1993.
- مسائل في الإبداع والتصوير: جمال عبدالملك - دار التأليف - الخرطوم - 1972.
- المسألة الفلسفية: محمد عبدالرحمن مرحبا - منشورات عويدات - بيروت - 1961.
- مشكلة الحب: زكريا إبراهيم - دار مصر للطباعة - مصر - ط 2 - 1970.
- مصطلحات قرآنية: د. صالح عزيمة = الجامعة المالئة الإسلامية - دم - 1994.
- المطر في الشعر الجاهلي: د. أنور أبو سويلم - دار عمار - عمان - 1987.
- معجم مقاييس اللغة: أحمد بن فارس - تحقيق: عبدالسلام هارون - دار الفكر - بيروت - 1979.
- المعجم الفلسفي: جميل صليبا - دار الكتاب المصري - القاهرة - د.ت.
- المعجم الفلسفي: مجموعة من العلماء - عالم الكتب - بيروت - 1979.
- مضائق القصيدة الجاهلية - نحو رؤية نقدية جديدة (عبر المكتشفات الحديثة في الآثار والميثولوجيا): د. عبدالله النفه - النادي الأدبي الثقافي - جدة - السعودية - 2001.
- المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام: د. جواد علي - دار الملم للملايين - بيروت - 1968.
- مقالات الهدائي: قدم لها وشرح فوامضها: الشيخ محمد عبده - دار الشرق - بيروت - ط 7 - 1986.
- مقدمة في نظرية الأدب: عبدالنعم تليمة - دار العودة - بيروت - ط 2 - 1979.
- مقامات القصيدة العربية في العصر الأموي: حسين عطوان - دار المعارف - مصر - 1974.
- مقدمة للشعر العربي: أدونيس - دار العودة - بيروت - 1971.
- من الكائن إلى الشخص - دراسات في الشخصانية الواقعية: د. محمد عزيز الحبابي - دار المعارف - مصر - 1968.
- منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري - الألفاظ النظرية والامية التطبيق: د. قاسم البرسم - دار الكوز الأدبية - دم - 2000.

- مواقف في الأدب والنقد: د. عبد الجبار الطلبي - دار الرشيد للنشر - بغداد - 1980.
- الموت في الفكر الغربي: جاك شورون - تر: كامل يوسف حسين - سلسلة عالم المعرفة - الكويت - 1984.
- الموضح في مآخذ العلماء على الشعراء: المزياني - وقف على طبعه: محب الدين الخطيب - المطبعة السلفية - القاهرة - ط 2 - 1385هـ.
- مولد الفكر ويحيو فلسفة أخرى: جورج سنتيها - منشورات دار الآفاق الجديدة - بيروت.
- الموت والمبقرية: عبدالرحمن بقوي - دار القلم - بيروت.
- نظرية التأويل: مصطفى ناصف - النادي الأدبي الثقافي - جدة - 2000.
- نظرية القارئ وقضايا نقدية وأدبية: د. السيد إبراهيم - مكتبة زهراء الشرق - القاهرة - 1998.
- النفس والجسد عند ديكرت وكبار الديكارتيين: جلال الدين سميد - دار نور للطباعة والنشر - د.م. - 1997.
- الوجودية: جون ماكوري - تر: د. إسلام عبدالفتاح إمام - سلسلة عالم المعرفة - الكويت - 1982.
- وصف الطبيعة في الشعر الأموي: إسماعيل أحمد المالم - دار عمار - بيروت - 1987.
- وهيئات الأعيان وإنشاء البناء الزمان: ابن حلكان - تحقيق إحسان عباس - دار الثقافة - بيروت.

الدوريات:

- أدب الرؤية - المفهوم والتحليل: د. عمر الطالبي - مجلة الموقف الثقافي - المند (41) - 2002 - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد.
- الأنوان في اللغة والأدب: الصادق الميساوي - مجلة حوليات الجامعة التونسية - عدد (36) - 1995 - جامعة تونس.
- الأنا الأعلى في الذات العربية - البطل في التصوف والانتروبولوجيا والفنون والأحلام: د. علي زيمور - مجلة آفاق عربية - المند (5) - 1980 - بغداد.
- بحثاً عن رؤية كونية في شعر أبي تلم: د. فهد عكلم - مجلة التراث العربي - المند (9) - 1982 - دمشق.

- تمبيرية اللون في شعر عنتره: جاسم محمد صالح - مجلة جنود - العدد (2) - 1999 - النادي الأدبي الثقافي - جدة.
- تطوير المنهج في بحث المخاطب عن الضمير: مطاع صفدي - مجلة الفكر العربي المعاصر - العدد (38) - 1986 - مركز الإنماء القومي - بيروت.
- التفسير الأسطوري للشعر القديم: أحمد كمال زكي - مجلة فصول - العدد (3) - 1981 - مصر.
- الجسد في الشعر العربي قبل الإسلام: د. مؤيد اليوزكي - بحث ملقى في المؤتمر العلمي السنوي لكلية الآداب - 2002.
- الحساسية الميتافيزيقية في الشعر الحديث - مقارنة لمفهوم الرؤيا في حركة مجلة شعر: حسن مغالي - مجلة جسور - العدد (3/2) - 1993 - تصدر عن دار كتاب - واشنطن - 1992.
- روعة الاقتراب من شعر ذي الرمة: د. تامر سلوم سلوم - مجلة أفاق الثقافة والتراث - العدد (10) - 1995 - الإمارات العربية المتحدة.
- رمز النخب في نماذج من الشعر العربي القديم: ياسين عايش - مجلة دراسات - المجلد (28) - العدد (1) - 2001 - الجامعة الأردنية.
- الرؤيا في النص المردى العربي حلفاء مردى أم وحدة دلالية؟: نصر حامد أبو زيد - مجلة فصول - المجلد (13) - العدد (3) - 1994 - تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- الرؤيا في القرآن الكريم: عبدالجبار المسهراني - مجلة المورد - العدد (2) - 1992 - العراق.
- الزمن والمسافة في شعر ذي الرمة: إحسان عباس - مجلة الثقافة - العدد (588) - 1950 - القاهرة.
- الصحراء ورامزوها (البيد بن زبيدة): أنثريه مايكل - تر: عبدالكريم حسن - سميرة بنت حمو - مجلة البحرين الثقافية - العدد (15) - 1998 - البحرين.
- الطير وعائلته الحيواني في الشعر الجاهلي: د. عبدالقادر الرباعي - مجلة مجمع اللغة العربية الأردني - العدد (31) - 1986 - الأردن.
- الفن والأدب بين الرؤية والرؤيا: فاضل المر - جريدة الثورة - صفحة ثقافة - 186/11/1 - العراق.
- القنطرة في اللغة والشعر العربي القديم: د. محمد المنعم المنعم - مجلة كلية الآداب - جامعة الملك سعود - المجلد (12) - العدد (1) - 1985.

- القصيدة المربية وطشوس السبور - دراسة في البنية النوعية: د. سوزان ميتشكفيتش - مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق - المجلد الستون - الجزء الأول - 1985 - دمشق.
 - مجنون ليلى وذو الرمة وأبو زيد الهلالي بين الواقع التاريخي والرواية الشعبية: هاشم الطعان - مجلة التراث الشعبي العراقي - العدد (3/2) - 1976 - العراق.
 - مشكلة المكان الفني: يوزي لوتمان - تقديم وترجمة: سيزا قاسم دراز - مجلة ألف - مجلة البلاغة المختارة - العدد (6) - 1986.
 - موقف الإنسان التناقضي من الوجود: إريك فروم - عرض وتلخيص: إميل توفيق - مجلة الأدب - الجزء الخامس - 1964 - بيروت.
 - نظرية الحب عن الشعراء التروبادور وأثرها في دراسة شعر الغزل الأموي: د. إبراهيم أحمد ملحم - مجلة عالم المعرفة - المجلد (29) - العدد (1) - 2000 - الكويت.
 - النار في الشعر الجاهلي: أنور أبو سويلم - مجلة دراسات - المجلد (15) - العدد (3) - 1988 - الأردن.
 - الهامة والصدى، صدق الروح في الشعر الجاهلي: إحسان الديك - مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية) - المجلد (13) - العدد (2) - 1999 - نابلس - فلسطين.
- الأطروحات الجامعية:**
- الأمل في الشعر العربي قبل الإسلام: أحمد محمود زيدان المبيدي - أطروحة دكتوراه - مقدمة إلى كلية الآداب - جامعة الموصل - 1996.
 - تراكمات أبنية الجذور (بمعنى، رأى، نظر) في القرآن الكريم - دراسة دلالية: عزة عمنان أحمد - رسالة ماجستير - مقدمة إلى كلية الآداب - جامعة الموصل - 2001.
 - الجمال في الوعي الشعري العربي قبل الإسلام (دراسة تأويلية): هلال جهاد - أطروحة دكتوراه - مقدمة إلى كلية الآداب - جامعة الموصل - 1998.
 - الرمز والوجود في عصر ما قبل الإسلام: باسم إدريس قاسم - رسالة ماجستير - مقدمة إلى كلية الآداب - جامعة الموصل - 1992.
 - شعر ذي الرمة (دراسة فنية): خالد ناجي السامرائي - أطروحة دكتوراه - مقدمة إلى كلية الآداب - الجامعة المستنصرية - 1997.
 - اللون في شعر ذي الرمة: شيماء خيري قاسم - رسالة ماجستير - مقدمة إلى كلية التربية - جامعة القادسية - 2000.

المراجع الأجنبية:

- Encyclopedic world dictionary - librairie duliban: Beirut, 1974.
- Princeton encyclopedia of poetry and poetics - Alex preminger, London, 1979.
- The poetry of vision - five eighteenth century poets: patricia meyerspacks cambridge, massachusetts 1967.



ALBUCLIVE

منهج القدماء
في التراجع

حسن مسكين مبارك

استهلال:

قضية المنهج من القضايا العلمية التي شغلت الباحثين والكتاب والنقاد منذ القديم حيث أفرزت لها مؤلفات عدة، وتناولتها أقلام كثيرة، وناقشها دارسون مختلفون كل من زاويته الخاصة، وحسب تصور معين لطبيعة المنهج، وماهيته ووظائفه، والشروط اللازمة لقيامه كنموذج علمي له سماته الخاصة، وطابعه المميز الذي تهدي به الأعلام في التأليف، وتسترشد به الألفاظ في بيان الأفكار وصياغة العبارات بمنطق سليم، وفهم قويم، خال من العلل، مستند إلى الدلائل والبرهان.

انطلاقاً من هذه الاعتبارات، وغيرها يضيق المقام للتفصيل فيها. ووعياً منا بأهمية هذه القضية في جوانبها المتكاملة، والتي منها مثلاً نقد الرواية وتوثيق الخبر، وبما يمكن أن يترتب عن ذلك من دلالات لها قيمتها في مجال الكتابة والبحث والدراسة والنقد، بخاصة لمؤلفات ذاع صيتها، واكتسبت شهرة فائقة عند العامة والخاصة، واعتمدها كثير من الباحثين والدارسين والنقاد للكشف عن قضايا متنوعة، وفي مجالات عدة عبر امتداد هذه المرحلة التي تصلنا بتاريخ تأليف هذا الكتاب الضخم: موضع هذه المقالة⁽¹⁾ بما يتضمنه من أخبار جمة، تتطلب الفصح والتدقيق، والمقارنة بالمصادر الأصلية والمؤلفات المحايثة والمتون الموازية بغية التثبت ودفع الوهم، بالحجة الصادقة، بعيداً عن الأهواء الزائفة، والانطباعات المضللة، غير القائمة على أسس علمية منهجية متينة.

غير أنه يجب الإقرار بأن هذا المبتقى مطمح ليس هيناً، وإنما يتطلب صبراً ومكابدة، لاسيما إذا كنا بصدد كتاب خصب ومثير ومفتوح على ثقافات ولغات ولهجات وموضوعات متنوعة تغرينا بالقراءة، والبحث، لكنه هي الآن ذاته يطرح صعوبات عديدة بخاصة في تتبع كثير من أخباره والعديد من رواياته المختلفة، والمتنوعة؛ بل والمتضاربة أحياناً.

نعم لا أحد يشك في أن جزءاً من هذه الصعوبات سرعان ما يتبدد تدريجياً كلما تقدمنا في متابعة أسلوب الأصفهاني وطريقته في إيراد الأخبار، ومعرفة منهجه الخاص في الكتابة وكذا الهدف الذي ألف من أجله هذا الكتاب، إلا أن صعوبات أخرى تظل مع ذلك قائمة، سواء ما تعلق منها بالسند أو المضمون أو المصدر، غير أننا سنكتفي هنا بالتركيز على طريقة الأصفهاني في التأليف، وتقضي بهذه الجوانب الأساسية في الأسلوب الذي اختاره في ترجمته للشعراء، مقتصرين على نموذج واحد وهو الشاعر كعب بن الأشرف للتمثيل بحسب وليس للحصر.

وقد سلطنا في تبيان ذلك مناقشة العناصر الآتية:

- 1 - ترجمة الشاعر كعب بن الأشرف، بالتركيز على أهم مميزات شخصيته.
- 2 - نقد السند.
- 3 - المادة المصدرية.
- 4 - نقد المضمون.
- 5 - استنتاجات.

1 - ترجمة الشاعر كعب بن الأشرف:

هو كعب بن أشرف الطائي، من بني نيهان، شاعر جاهلي. كانت

أمه من بني النضير، دان اليهودية كان سيداً في أخواله، يقيم في حصن قريب من المدينة. أدرك الإسلام ولم يسلم. كان من أشد أعداء المسلمين، وأكثرهم تحريضا بهم وهجاء لهم. يقول عنه صاحب الأعلام: «أكثر من هجو النبي صلى الله عليه وسلم وأصحابه وتحريض القبائل عليهم وإيذائهم والتشبيب بنسبائهم»⁽²⁾.

أما صاحب طبقات الشعراء فيذكر أنه: «من ألد أعداء الرسول صلى الله عليه وسلم وأصحابه بكى قتلى بدر وشبب بنساء النبي صلى الله عليه وسلم ونساء المسلمين»⁽³⁾. كان موقفه المتعصب والمادي للمسلمين عامة والرسول صلى الله عليه وسلم وبخاصة سبباً في ذلك الموقف المضاد الذي اتخذته منه الصحابة والرسول صلى الله عليه وسلم، وذلك في محاولة ردعه، وإيقاف توجهه المتعصب تجاه الإسلام والمسلمين، بل إن الأصفهاني ذهب في كتابه الأغاني إلى أن الرسول صلى الله عليه وسلم: «أمر سعد بن معاذ»⁽⁴⁾ أن يبحث إليه رهطاً، فيقتلوه»⁽⁵⁾.

2 - نقد المنشد:

ابتدا الأصفهاني حديثه عن الشاعر كعب بذكر الاختلاف الموجود حول نسبه، وذكره أن ابن حبيب⁽⁶⁾ جعله من طيء وأمه من بني النضير.

وإذا نحن تأملنا الصيغة التي أورد بها الأصفهاني خبر ابن حبيب في نسب كعب بن الأشرف نجد أنها صيغة تنم عن تشككه في خبر ابن حبيب، وعدم اطمئنانه لما ذكره. فصيغة (زعم) في قول الأصفهاني توحي بعدم الجزم بما جاء به ابن حبيب من قوله في قبيلة كعب بن طيء⁽⁷⁾. وإذا كان الأصفهاني قد أبدى نوعاً من الشك؛ إلا أنه لم يأت بما يثبت رأيه في ذلك، حتى وإن أورد الرأي الثاني الذي يقول إن كعباً ينتمي إلى بني النضير، بل نجده قد اكتفى بالقول: «وقيل بل

هو من بني النضير». كما نلاحظ أن صيغة «قيل» التي تردده في قوله من الصيغ التي تعهد (التعليق) حسب العلماء المتخصصين فهو بعد ما تشكك في الخبر الأول، زاد وأتبعه بالخبر الثاني، لم يحسم الأمر بل عاد مرة أخرى وذكر خبراً آخر، مما زاد الأمر التباساً، بحيث لم يذكر من هؤلاء الذين قالوا إنه من بني النضير، وإنما اكتفى بإسناد القول إلى المجهول، وهذه صيغة من صيغ (مطلقة)، لأنها لا تحدد من هو صاحب القول بالذات، وهنا يمكننا القول إن الأصفهاني لم يكن دقيقاً في نقل الخبر ثم إنه إذا كنا نأخذ عليه عدم الدقة، فإننا نقر له في الآن ذاته بأسلوب خاص، واضح في إيراد روايات مختلفة للخبر الواحد والشخصية الواحدة. وإذا كنا أيضاً - نلمس من كلامه أن الاختلاف حاصل حول قبيلة الشاعر، فإن ذلك لا يمس جوهر العصر أو الفترة التي انتمى إليها، وهي فترة الجاهلية، وما تعكسه من دلالات وأبعاد فكرية وروحية، ستوجه شعره وأسلوبه في الحياة، ونظرتة للإنسان والوجود.

وإذا ما انتقلنا إلى أسلوب الأصفهاني في أخذ الخبر، نجد أنه لا ينص على الراوي الذي أخذ عنه الخبر المتعلق بالشاعر: نسباً وأخباراً. كما نلاحظ كذلك عدم تحديده للنقر الذين شاركوا في قتل الشاعر، إن صحت فكرة القتل، وبالطريقة التي تمت بها، إذ إن صيغة (نقر) صيغة عامة وغير محددة. والظاهر أن الأصفهاني استدرك ذلك فهما تلى خبر قبيلة الشاعر.

وإذا تتبعنا نوع الصيغ التي ساق بها الأصفهاني روايته وأخباره نجد أنها لا تلتزم شكلاً واحداً، فهو يستعمل (زعم) ومرة (قيل) وتارة لا يذكر سلسلة المسند الذي أخذ عنه هذه الرواية. ومثال ذلك الخبر الذي ذكره، والقاتل بأن الرسول صلى الله عليه وسلم أمر جماعة من أصحابه بقتل كعب في داره، إلا أنه لم ينكر سنده في ذلك، ولم يكشف عن روايته، ما نوعها⁽⁸⁾؟

ومن الصيغ التي لم يلتزم فيها الأصفهاني الدقة والتحري: صيغة (كتب) حين حديثه عن الصلح بين المسلمين وخصوصهم على يد الرسول صلى الله عليه وسلم، وذلك في قول الأصفهاني «كتبت الصحيفة، وهذه صيغة أخرى تتم عن ضعف في الرواية، بإيراد الخبر مجهولاً. وهذا سبب يطرح تساؤلات حول خبر كتابة الصحيفة في تلك الفترة، وبتلك الطريقة التي ذكرها الأصفهاني. واللافت في هذه الأخبار أن الأصفهاني لم يلتزم ولو مرة واحدة بتكر سنده في ترجمة كعب.

فمن هم الرواة الذين أخذ عنهم؟

من الرواة الذين اعتمدتهم في سرد أخباره عن كعب: نجد (ابن حبيب) الذي قال عنه ابن النديم: «كان أعلم الناس بتصاريف النحو وكان من أصحاب أبي عمرو بن العلاء وكانت حلقته بالبصرة، بها طلاب العلم وأهل الأدب وفصحاء الأعراب ووفود البادية»⁽⁹⁾، غير أنه بالرغم من مكانة ابن حبيب وقيمه العلمية، فقد أبدى الأصفهاني تشككه في خبره عن كعب. وبامتناء (ابن حبيب) لا نجد ذكراً لرواة آخرين، استند إليهم الأصفهاني في هذه الترجمة. وإنما نجده قد اكتفى بسرد الأخبار إما مجهولة أو مهملة النسبة أو عامة الدلالة، ومن أمثلة ذلك الصيغ الآتية: (زعم - قيل - قيل - كتبت).

3 - المادة المصدرية:

الواضح من هذه الأخبار أن الأصفهاني ركن كثيراً إلى المكتوب منها مما لا يرقى إلى السماع. غير أنه لا ينبغي أن فيها تنوعاً وغنى من حيث دلالتها على الخبر الواحد. وهذا يفيد سعة ثقافة الأصفهاني وقدرته الهائلة على الإتيان بمجموعة من الأخبار والأقوال في شأن قضية واحدة، قد تكون جزئية أو كلية. كما يكشف أيضاً عن هذا الأسلوب الخاص في الكتابة، هذه التي ترغب القارئ على البحث

وتقصي الأخبار للتأكد من صحتها أو زيفها، بمعنى أنه بمتجه هذا، استطاع أن يحمل القارئ مسؤولية التحري والتثبت من هذه الأخبار وعدم التسليم بها جملة وتفصيلاً.

هكذا يصبح القارئ لأخبار الأغاني - مشاركاً - لا متلقٍ فحسب، فميزة هذا المنهج، هو أنه يورد هذا الكم الهائل من الأخبار والروايات المختلفة بل والمتضاربة أحياناً، دون أن يحسم في أيها أصح وأصدق، بل يوردها وإن كانت أقرب إلى نمج الخيال منها إلى الواقع أو الحقيقة.

4 - نقد المضمون:

إن أول ملاحظة تشد الإنتباه هي هذه الطريقة التي سلكها الأصفهاني في إيراد الأبيات الشعرية أو ما عبر عنه «بالأصوات» وهي طريقة⁽¹⁰⁾ متميزة، وغير مألوفة، فهو يبتدئ بالتأطير لها بالقول: (صوت) ثم يذكر الأبيات مباشرة. وهذا دليل كافٍ يكشف أن الأصفهاني كان يريد بمصطلح (صوت) اللحن الموسيقي، ولهم الأبيات ذاتها⁽¹¹⁾ أما إذا نظرنا إلى الأبيات التي اختارها من شعر كمب، واسترشد بها في تبها ن مكانته ضمن الشعراء، فإننا نجد أنها انتزعت من ضمن مجموعة أبيات أخرى، عبرت عن الموضوع نفسه الذي دلت عليه الأبيات المجاورة لها في السياق ذاته: فهو قد ابتدأ بالبيت:

ولنا بشر رواء جمعة من يردّها بإناء يفترف⁽¹²⁾

كي يعبر فيه عن قصده، ويؤكد ما ذكره سابقاً عن الشاعر. وإذا كان الترتيب الذي قدم به الأصفهاني أبيات كمب بن الأشرف يخالف الترتيب الذي أورده ابن المعتز، فإن ذلك قد يُفسّر برغبة الأصفهاني لتأكيد ما سيعرضه من أخبار عن هذا الشاعر في جانب الفخر وما يتبعه من معاني محالفة⁽¹³⁾.

والظاهر أن تركيز الأصفهاني على ذكر الصوت وما يحتوي عليه من خصائص إيقاعية ونغمية، يموذ إلى الهدف الرئيس الذي ألف لأجله كتابه، يتجلى ذلك من خلال ما ذكره في كتابه الأغاني: «حدثني إبراهيم بن المهدي : أن الرشيد أمر المغنين أن يختاروا له أحسن صوت غني فيه، فاختاروا له لحن ابن محرز في شعر نصيب: (أهاج هواك المنزل المتقادم) قال وفيه دور كثير، أي صنعة كثيرة. والذي ذكره أحمد يحيى ابن علي أصح عندي ويدل على ذلك تباين الأصوات التي ذكرها، والأصوات الأخرى في جودة الصنعة وإتقانها، وإحكام مبادئها ومقاطعها وما فيها من عمل...»⁽¹⁴⁾.

لا شك أن هذا النص يكشف عن كثير من اللبس الذي قد يبدو عند القراءة الأولى للكتاب وأخباره، لاسيما وأن الهدف قد توضح في جانب الترجمة للشعراء **وسرد أخبارهم**، لكن بما يخدم الجانب الصوتي من مخارج ومقاطع وصفات وأصناف: بل وقد يكون ذلك من بين الأسباب التي جعلته يختار أبياتاً مهمة، ويسقط أخرى، حتى وإن كانت من الجنس أو الموضوع نفسه. تلك إذاً عوامل جوهرية كانت وراء هذا النهج في عرض الترجمة وسرد الأخبار، وهي طريقة جديدة في مستواها الأدبي من حيث المصطلح⁽¹⁵⁾، وتقصي الأخبار وإن كانت هذه الأخيرة تتطلب من الباحث نوعاً من التحري والتثبت حرصاً على الأمانة العلمية.

أما إذا انتقلنا إلى مناقشة ما أورده الأصفهاني من أخبار حول مقتل الشاعر كعب، والكهفية التي تم بها ذلك القتل، والأشخاص الذين كانوا من وراء هذه العملية، فإننا نصادف نوعاً من اللبس في محتواها وأسلوبها. وأولى الملاحظات تنصب حول مدى صحة هذا الخبر القائل بأن الرسول صلى الله عليه وسلم هو الذي أمر أصحابه بقتل هذا الشاعر، خاصة وأن الأصفهاني ذكر الخبر في شكل (قصة)، يصيب الإقرار بها، في غياب سند يدعمها حيث قال: «فأتوه عشية، وهو في

مجلس قومه بالموالي، فلما رأهم كعب أنكر شأنهم، وكان بدر منهم، فقال لهم : ما جاء بكم فقالوا : جئنا نبيحك أدراعاً نستنفق أمانها (..) فاعتقه أبو عبيس وضربه محمد بن سلمة بالسيف في خاصرته، وانحنى عليه حتى قتلوه، فرعيت اليهود ومن كان معهم من المشركين⁽¹⁶⁾.

ويبدو من خلال هذه الروايات المتوازية أن خبر القتل قائم؛ غير أن ملاسلته، ومن أوحى به ظل غامضاً، وملتبساً، مما يجعلنا نستبعد أن يكون الرسول صلى الله عليه وسلم هو الذي أمر بالقتل، وبهذه الطريقة التي سردها الأصفهاني، بخاصة وأن كتب التراجم اختلفت في صيغة هذا الخبر وتباينت في إثبات مشاهد هذه الواقعة بالتحديد. ثم إن ما ذكره الأصفهاني في هذا الخبر، لا يتسجم والآيات⁽¹⁷⁾ التي سبق أن استشهد بها، والتي تدعو المسلمين إلى الصبر والصفح والمفو من خلال الرسول صلى الله عليه وسلم بقوة المسلمين ونموذجهم الأمثل⁽¹⁸⁾.

استنتاج:

لا شك أن القارئ لا يستطيع إخفاء إعجابه بهذا المؤلف الهام الذي دون فيه الأصفهاني معظم أخبار العرب وأحوالهم في شتى المجالات بقدره عجيبة على تتبع والسير ووصف الأعلام والحالات وكل ما له صلة بهذه الموضوعات. غير أنه إذا كانت هذه إحدى نقاط القوة في هذا الكتاب؛ فإن ثمة جوانب تظل موضوعاً للسؤال والنقاش حول مدى صحتها وقوة سندها وحجيتها، لاسيما إذا كان القارئ يود أن يبنى عليها أحكاماً وتصورات صائبة. وهكذا إذن يمكن أن نجمل جوانب القصور في هذا المؤلف في الملاحظات الآتية:

1 - عدم استناد الأصفهاني في كثير من الموضوعات على سند موثوق

به . هذا رغم أن الأصفهاني «روى عن طائفة جليلة عاشوا بين
العصرين الثالث والرابع: «نعرف منهم ابن دريد وابن الأنباري
والجمحي والأخفش ونفطويه والطبري المزياني وابن قدامة
واليزيدي» كما يذكر د. شفيق جبيري في مؤلفه (أبو الفرج
الأصفهاني): ص 11 ط 4 - دار المعارف - القاهرة - 1980.

2 - كثيراً ما غاب التعليق على هذه الأخبار، بحيث ترد خلوة من
السؤال أو النقد أو التعليق، وحيث تسرد على علاتها . أحيانا مما
يلزم القارئ على العودة إلى المصادر الأصلية كي يثبت صحتها
أوزيفها . وإن كان بعض المتخصص في مجالات (المتخيل)
(والأنثروبولوجيا) لا يرون حرجاً في أخذ هذه الأخبار دون النظر
في صحتها أو سندها .

3 - تقرّد الأصفهاني بطريقة خاصة في نقل الأخبار لاسيما في نهجه
اختيار أبيات شعرية كنموذج يصف من خلاله بشخص الشاعر
ونسبه وبعض الأخبار التي تركت أثراً في عصره أو العصور
اللاحقة بل وبعض السمات التي ميزت شعره، خاصة فيما تعلق
بالأصوات الشعرية المغناة.

إن طريقته الفريدة هاته - تفيد أن غرضه الرئيس من هذه
الأخبار ليس الضبط والتوثيق وممارسة النقد؛ وإنما جمع أكبر
عدد من الأخبار . وهذا ما يجعلنا نميل إلى ما ذهب إليه د. محمد
أحمد خلف الله حين أكد أن أبا الفرج كان «يحرص حرصاً
شديداً على ألا يفوته أي شيء مما يمرّ به الناس . فهو حريص
على جمع ما قيل حتى ولو كان من المصنوعات والأكاذيب - وليس
ذلك من مذاهب المؤلفين الذين يحرصون الحرص كله للوقوف
على الحقيقة وذكر ما يعتقدون أنه الحق» وتزداد هذه الملاحظة
الأخيرة تأكيداً حين نعلم أن الألفاظ التي قدمها الأصفهاني لم
تصل إلى درجة التحمل والأداء .

غير أن القضية التي يجب التنبه إليها خاصة ونحن بصدد الحديث عن منهج الأصفهاني في الترجمة والأخبار، هي أنه كان راوية من نوع خاص، ولم يكن بالمؤرخ، وإذا أدركنا دلالات هذه الصفة، ربما سيهزل ذلك الإعتراض الشديد على الأخبار التي كان يقدمها وهو يعرض للشعراء والأعلام.

5 - لقد أمدنا الأصفهاني - رغم كل التحفظات - برصيد خصب وهام من الأخبار والروايات، بحيث إنه كان جد منسجم والهدف الذي أطربه في البداية، ألا وهو جمع الكثير من الأخبار والروايات المتعلقة بالشاعر. لذلك فالوعي بهذه العوامل والأهداف الثابتة في هذا المتن من شأنها أن تبديد تلك الشكوك والأحكام السلبية حول هذا المؤلف⁽¹⁹⁾ كما تطرح على الباحث أيضاً ضرورة تحديد هدفه من قراءة الكتاب : هل للمتعة فحسب، أم لبناء تصورات دقيقة وصائبة حول **أعلام وقضايا** أيضاً؟ وذلك حتى يتحمل الباحث بدوره قسطه من البحث والمودة إلى المصادر والأصول وكشف مظاهرها لمقارنتها والتأكد من صحة هذه الأخبار لكي تكون الاستنتاجات سليمة ودقيقة.

وبناء على هذه المعطيات العديدة التي يجب استحضارها يمكن أن نعيد تقييم تجربة الأصفهاني في هذا الكتاب الهام الجامع لأجناس أدبية والحامل لمواضيع متنوعة بكل موضوعية وتجرد.

الهوامش والمراجع

(1) القصد هنا كتاب: الأغاني لأبي الفرج الأصبهاني هذا الكتاب الذي وصفه ابن خلدون في المقدمة «بديوان المربيع أنظر المقدمة لابن خلدون تحقيق علي عبدالواحد وأبي ص: 1978 ج 3 - ط 3 - دار نهضة مصر القاهرة. وقد سماه ابن التميمي في الفهرست كتاب الأغاني الكبير: أنظر الفهرست ص 507 بتحقيق مصطفى الشومى - الدار التونسية للنشر - تونس 1985

(2) الأعلام: خير الدين الزركلي ج 6 ص 79-80 ط 3 بلا تاريخ.

(3) طبقات الشعراء: ابن المعتز ص 71 - طبعة بريل - ليدن سنة 1913.

(4) هو: سعد بن معاذ الأنصاري الأشجعي الأوسي، أسلم بالمدينة بين العقبة الأولى والثانية على يد مصعب بن عمر . وشهد براءً وأحنأً والخندق. ورمي يوم الخندق بسهم فمات شهراً ثم انتفض جرحه فمات منه وروي من حديث سعد بن أبي وقاص عن النبي ﷺ أنه قال: «لقد نزل من الملائكة في جنازة سعد بن معاذ سبعون ألفاً ما وطنوا الأرض قبل، ذكره ابن كثير في البداية والنهاية ج/ 128

(5) الأغاني: لأبي الفرج الأصبهاني ج 22 - ص 133 تحقيق علي السباهي عبدالكريم الفريايي محمد غنيم إشراف محمد أبو المثل إبراهيم: ط الهيئة المصرية العامة للكتاب 1973.

وروي إبراهيم بن سعد عن ابن إسحاق عن يحيى بن عباد عن أبيه عن عائشة قالت : كان في بني عبد الأشهل ثلاثة لم يكن بعد النبي ﷺ من المسلمين أفضل منهم: سعد بن معاذ، وأسيد بن حضير وعباد بن بشر. وقال رسول الله : «امتز المرض موت سعد بن معاذ، وروي عرش الرحمان أخرجه البخاري في صحيحه 44/5 ومسلم في الصحيح 1915/4 كتاب فضائل الصحابة (44) باب من فضائل سعد بن معاذ 24 حديث رقم 1466/124 وابن ماجه في السنن 56/1 المقدمة باب فضل سعد بن معاذ حديث 158 وهو حديث روي من وجوه عدة كثيرة متواترة رواها جماعة من الصحابة أنظر كتاب الاستمابة في معرفة الأصحاب لأبي عمر يوسف بن عبدالله بن عبد البر القرطبي ج 2 - ص 167 تحقيق الشيخ علي محمد معوض والشيخ عادل حمد عبدالموجود دار الكتب العلمية بيروت 1995

(6) هو عباد بن حبيب من بني عمرو بن حنبل قال التفتي اسمه عباد بن حبيب كان رواية للشعر نقوياً علماً بأخبار العرب : أنظر الأعراب الرواة د. عبدالحميد الشلقاني ص 203 ط دار المعارف مصر 1977.

(7) ذكر المحقق أن هذا الخبر ساقط من جميع النسخ التي بين يديه وهذا ما يطرح أسئلة

- بضاعة - حول الكهفية التي تم بها قتل الشاعر ، وكذا دعوة الرسول ﷺ أصحابه لقتل الشاعر. فقد جاء في قول المحقق هامش 2 - ص 125 ج 22 «في مخطوطين: ومأذكر خبر ذلك في موضوع غير هذا إن شاء الله شيئاً ولم يذكر في المخطوطين بعد ذلك.

وغير خاف ما لهذا القول من دلالات حول صحة كثير من الأخبار الواردة في هذا الكتاب.

(8) الفهرست لابن النديم: ص 29 ط الاستقامة - طبعة القاهرة بدون تاريخ.

(9) من بين ما ذكره الأصبهاني في مزية بعض الأصوات، قوله في أخبار يحيى المكّي: «صوت كثير العمل، حلو النغم، محكم الصنعة، صحيح القسمة، حسن المقاطع» الأغاني

/ 183/2

(10) جاء في كتاب «رسالة ابن المنجم في الموسيقى وكشف رموز كتاب الأغاني» ليوسف شوقي ص 715 - ط الهيئة المصرية للكتاب 1972 «لئن كانت رسالة المنجم في الموسيقى هي رأي المؤلف سوى معظم لكتاب النغم الذي يشير إليه أبو الفرج في كتابه الأغاني إلى أن هذه الرسالة تضم بين طياتها عددا من المصطلحات الموسيقية التي تتصل بأصولها عند العرب والتي يستخدمها الأصبهاني في كتابه الأغاني».

(11) أورده ابن المعتز البهت الأول من الأبيات التي أوردها الأصبهاني انظر طبقات الشعراء ص 71 ط بريلن - لندن 1913 ومجموع البلدان: بالقوت الحموي: مادة: جرف - دار صادر بيروت 1986

(12) هناك أبيات أخرى لم يذكرها الأصبهاني وهي:

رب خال لي ابصرته سبط الشبهة أبا أنف
لئن الجانب في أفريه وعلى الأعداء سم كالذئف
ونظير في فلاح جمه تخرج الثمر كامثال الأكف
وصير في محال خلة آخر الليل أهليج بـدف

أثبتها ابن المعتز في: طبقات الشعراء ص 71.

(13) انظر الأغاني : 9-8/1.

(14) من بين المصطلحات الواردة: الابتداء - القطع - المقاطع - التجزئة - الأقسام - الإصبع - الصيغة.

(15) من بين هؤلاء الذين شاركوا في قتله حسب ما أورده الأصبهاني: محمد بن سلمة الأنصاري: الحارثي مكّي أبا عدي بن مجدعة بن حارثة بن الحارث بن الخزرج الذي انتدب لقتل كعب بن الأشرف اليهودي فقتله، انظر: الرياض المستطاب: يحيى بن أبي بكر العمري ص 258.

وأضاف ابن عبد البر مشهد بديراً والمشاهد كلها، ومات بالمدينة ولم يستوطن غيرها ، وكانت وفاته بها وهو ابن سبع وسبعين وهو أحد الذين قتلوا كعب بن الأشرف واستخلفه رسول الله ﷺ في بعض غزواته، انظر: الاستمصاب في معرفة الأصحاب 433/3

16) منها قوله تعالى: ﴿تَبْلُغُونَ فِي أَمْوَالِكُمْ وَأَنْتُمْ سَمِعْتُمْ وَلَسْتُمْ مِنَ الَّذِينَ آوَوْا الْكِتَابَ مِنْ قَبْلُ وَمِنَ الَّذِينَ أَشْرَكُوا أَدَّى كَثِيرًا وَإِنْ تَصْبِرُوا وَتَتَّقُوا فَإِنَّ ذَلِكَ مِنْ عَزْمِ الْأُمُورِ﴾ آل عمران آية 186

وقوله عز وجل: ﴿وَرُوِيَ كَثِيرٌ مِنْ أَهْلِ الْكِتَابِ لَوْ يَرُدُّوكُمْ مِنْ بَعْدِ إِيمَانِكُمْ كُفَّارًا حَسَدًا مِنْ عِنْدِ أَنْفُسِهِمْ مِنْ بَعْدِ مَا تَبَيَّنَ لَهُمُ الْحَقُّ فَاصْبِرُوا وَأَصْنَعُوا حَتَّى يَأْتِيَ اللَّهُ بِأَمْرِهِ إِنَّ اللَّهَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ﴾. البقرة - آية 109

17) وقد ورد في السيرة النبوية لابن هشام تحت عنوان مقتل كعب بن الأشرف داستكاره خبر رسولني الرسول ﷺ بقتل ناس من المشركين.

قال ابن إسحاق: وكان من حديث كعب بن الأشرف أنه لما أصيب أصحاب بدر، وقدم زيد بن حارثة إلى أهل المسافة، وعبدالله بن رواحة إلى أهل المدينة بشيرين بهما رسول الله ﷺ إلى من بالمدينة من المسلمين بفتح الله عز وجل عليه، وقتل من قتل من المشركين كما حدثني عبدالله بن المغيرة بن أبي بردة العنبري وعبدالله بن أبي أمامة بن سهل ، كل قد حدثني بعض حديثه قاتلوا قال كعب بن الأشرف، وكان رجلاً من طيء ثم أحد من بني نهبان وكانت أمه من بني النضير، حيث يلقه النضير؛ أحق هذا أن يكون محمداً قتل هؤلاء الذين يسمى هذا الرجلان - يعني زيدا وعبدالله بن رواحة هؤلاء أشراف العرب وملوك الناس. والله لئن كان محمد أصاب هؤلاء القوم لبطن الأرض خمر من ظهورها 51/3 تحقيق مصطفى السقا - إبراهيم الإبراهيم عبدالحميد شلبي - المكتبة العلمية - بيروت.

18) صاحب الألفاني أبو الفرج الأصفهاني الراوية د . أحمد محمد خلف الله ص -248 ط2 مصر 1962

19) من تلك الأحكام الفاسية ما ذكره أحد المؤرخين وهو النوبختي وهو من أهل عصره قال: وكان أبو الفرج الأصفهاني أكتب الناس، كان يدخل سوق النرافين وهي عامرة بالكناكين مملوءة بالكتب فيشتري كثيراً من الصحف ويحملها إلى بيته ثم تكون روايته كلها منها، انظر أبو الفرج الأصفهاني : د شقيق جيري ص 15 - ط 4 دار المشرق مصر 1980. وإذا كانت هذه المقولة تنضم بمبالغة واضحة، فإنها تكمن في جانب منها نوعاً من الشك في كثير من الروايات والأخبار التي أوردها الأصفهاني في الألفاني.



نُطُویر الِکُتَاب
الِجَامِعِی

عبدالله أبو هیف

1 - تمهيد

يحتل الكتاب الجامعي مكانة هامة في تطوير التعليم العالي على الرغم من اختلاف الرأي حول فكرة المقررات الدراسية، فثمة من يرى الاقتصار على الكتب الجامعية المحددة، وثمة من يوسع النظرة إلى ضرورة توافر مواد دراسية أخرى مثل المراجع والدروس العملية انطلاقاً من المحاضرة داخل **الفصول الدراسية**. وتتفاقم تبعات الاعتماد على كتب جامعية بعينها كلما ازداد عدد الطلاب، وضاق مكان تلقي العلم، وشعبت الوسائل والطرائق النافعة في التطبيقات العملية من حلقات البحث وسواها، بل إن هذه التبعات من شأنها أن تعوق التطوير المنشود إذا تحالفت مع التحديات التربوية الكثيرة تحت وطأة التطور المعرفي والتقني والاتصالي الهائل مثل النشر الإلكتروني واستخدام الأقمار الصناعية في التدعيم الذي بلغ شأوه العالي في مثال الجامعة الافتراضية، ولعل من المفيد الانتفاع من هذه التطورات الرقمية في رسم المنهاج والخطة الدراسية لئلا ينهب بنا الظن إلى الاكتفاء بالكتاب الجامعي وحده. ولا يخفى أن محاولات تطوير الكتاب الجامعي مرتبطة بتطوير التعليم العالي في كليات الآداب والعلوم الإنسانية من جوانبه كافة.

ويتجه هذا البحث إلى النظر في حال الكتاب الجامعي من خلال مادة مصادر التراث العربي أو المكتبة العربية نموذجاً، وقد اختيرت هذه المادة لمصلحتها المباشرة وغير المباشرة بالمواد الدراسية

الأخرى في سنوات الدراسة الأربع، فهي مادة أساس ورئيسة في تحقيق أغراض دراسة اللغة العربية وآدابها تعليمياً وتثقيفاً في الوقت نفسه.

وقد استقر الرأي على تحديد مفاهيم المنهاج والخطة الدراسية والكتاب الجامعي، وتفصيل القول في مفهوم الكتاب الجامعي وبقية عناصر الخطة الدراسية مثل المحاضرة والمصدر والمراجع وحلقة البحث والمخبر وغير ذلك مما تستوعبه مفردات المنهاج.

وينتقل البحث إلى شرح مفهوم مصادر التراث العربي والمكتبة العربية، وتأمل مكانتها ومكوناتها وتطورها، ثم يخصص جل مته للتعريف بكتب التأليف في المصادر والاستخلاص النتائج الدالة على واقع الحال ورؤى تطويره من زوايا مختلفة، ويختتم البحث بالاستشراف المستقبلي لقابليات التطوير المنشود.

2 - المنهاج والكتاب الجامعي:

لهم ثمة تفريق كبير بين المنهاج والخطة والكتاب الجامعي، بل إن علماء التربية يعنون المنهج شاملاً لأي جزء من البيئة التعليمية، مما يؤثر في التعلم والتعليم، وبهذا يمكن أن يشمل تطوير المنهج تغيير محتوى المادة الدراسية أو الأجهزة أو النظام التعليمي أو طرائق التدريس⁽¹⁾.

وتشير أدبيات اليونيسكو إلى التقارب بين مصطلحي المنهج والخطة الدراسية، فقد كان المنهج أصلاً وثيقة تبين لكل صف أو سنة دراسية المستويات المتدرجة للمهارات والمعلومات في كل مادة مما يكون أساس التعليم الأولي، وغالباً ما نص على هذا التعاقب في اكتساب المعلومات لضمانة التقدم المنطقي والتدرج في الصعوبة⁽²⁾. وعلى الرغم من التداخل السائد بين التلقين والتدريس فإن الضبط المنهجي للخطة هو السبيل الأمثل لنجاح التدريس، وإذا كان المنهاج هو

التخطيط الأفضل لطرائق التدريس، فإن الخطة الدراسية تنهض على الكتاب الجامعي بالدرجة الأولى، مما يتيح لفاعلية المنهج التربوية والتنشيطية التوافق مع عناصر الخطة الدراسية الأخرى مثل المحاضرات وحلقات البحث وسواها.

إن المنهاج هو رسم الطرائق والأساليب المتبعة لضمان إثراء الخطة الدراسية ووظيفتها من خلال الكتاب الجامعي مقروناً بعناصر التدريس الأخرى. ويقرر خبراء التدريس أن المنهج هو خطة العمل، وهو في الميدان التعليمي يشمل أنواع الخبرات والدراسات التي ينبغي أن توصل إلى الطلاب. ويمنون أهمية المنهاج إلى مكانتها الفاتحة في التقدم، ويحددون أسس المنهاج في تحديد الأغراض واختيار الموضوعات والخبرات التعليمية وأساليب تقويمها أثناء الانتشار لتعديلها في ضوء التجارب والتطبيق⁽³⁾ إن دعت الحاجة، وتستند في الأداء إلى توصيف المفردات وضبط الموضوعات والخبرات المؤدية لتحقيق الأغراض المنشودة، وأولها الكتاب الجامعي، ولانها الوسائل الأخرى من حلقات البحث وسواها.

ومن المفيد في حال رسم منهاج قسم اللغة العربية وآدابها التركيز على محوريتة، أي الترابط والتكامل بين المواد الدراسية في السنة الواحدة والسنوات التالية، فلا ينبغي أن ترسم الخطة الدراسية لمادة مصادر التراث العربي بمعزل عن بقية المواد الأخرى في السنة الأولى أو السنوات التالية لفائدة التقريب بين المحتوى وأشكال التنشيط والمهارات الداعمة، فتتصل مصادر الأدب في العصرين الجاهلي والإسلامي بدراسة النصوص الأدبية للشعر في هذين العصرين، وبدراسة البيان والبديع وموسيقى الشعر وعلوم اللغة ولاسيما النحو حيث البحوث النظرية والتطبيقات العملية والتحليلات النصية، على أن التواصل في مادة مصادر التراث العربي وبقية المواد الدراسية في التدريس والتنشيط وحلقات البحث وسواها، كأن يتحدث

عن التأليف في الأدب من خلال مصدر الأصمعيات، ثم يستخدم المصدر إطاراً لدراسة مواد دراسية أخرى في النحو أو موسيقى الشعر أو البيان والبديع أو تحليل نصوص الشعر الجاهلي والإسلامي.

ويفيد هذا الفهم للمنهج المحوري أيضاً تمييز المنهاج بمحتوى الخطة الدراسية فيما يخص تحديد مادة الدراسة ومفرداتها، ومجالات دروسها، وحصرها النظرية والعملية، وكتبها المقررة، ومراجعها الداعمة والراشدة، والتدريب والأنشطة المقررة.

3 - الكتاب الجامعي:

تتواضع الخطة الدراسية على كتب جامعية مقررة في المواد جميعها، بيد أن الكتاب الجامعي قاصر عن الإحاطة بمفردات المنهاج، لأن المحاضرة أمام الطلاب هي الركيزة العلمية للتلقي الواعي والمشاركة الإيجابية من الطلاب أنفسهم في تفعيل المنهاج. ولذلك شاع أسلوب الأمالي، إذ تطبع مكاتب الخدمات الطلابية أمليات مأخوذة من لسان الأساتذة المحاضرين لكل مادة دراسية لتصبح بديلاً عن الكتاب الجامعي، مادام الأساس في المنهاج هو إحاطة المحاضرات بمفردات المنهاج. ولعلنا نعدد مفردات منهاج مصادر التراث العربي أو المكتبة المربية كما تواترت في الخطة الدراسية منذ اللجوء إلى تخصيص مادة دراسية لها في السنة الأولى لأقسام اللغة المربية وآدابها في كليات الآداب والعلوم في غالبية الجامعات المربية.

وقد تقرر تدريس هذه المادة في الجامعة السورية قبل أكثر من نصف قرن، إذ يشهر وضع كتاب أمجد الطرابلسي في طبعته الأولى إلى عام 1954. واعتمد لأول مرة على هذا الكتاب المقرر، ثم توالى محاولات التأليف لكتب المصادر من جامعة لأخرى، ورافق الكتاب

- المقرر كتاب تراثي أو أكثر، ولا سيما كتاب «الأمالى» لأبي علي القالي مثلاً لمصادر التراث العربي الأصيلة، فتألفت مفردات المنهاج ما يلي:
- التاريخ لحركة التأليف اللغوي والأدبي في التراث العربي ومعانيه ومراحله وذكر خصائصها من مرحلة لأخرى.
- التعريف بأهم مصادر التراث العربي في اللغة والأدب وشرح طبيعة تأليفها وسماتها الفكرية والفنية، والتعريف بمؤلفيها قبل ذلك.
- التثقف بكنوز مصادر التراث المعرفية بتقريب الطلبة من محتواها الفكري والأدبي واللغوي من خلال القراءة عن المصادر والإيمان في أساليب تأليفها.
- تعويد الطلبة على قراءة متون المصادر مباشرة، وقد سُهّل الأمر على الطلبة فوضعت لهم منتخبات من هذه المصادر، فأضيفت كتب تراثية إلى كتاب «الأمالى» للقالي، مثل كتاب «الحيوان» للجاحظ، أو عدة كتب باختيار نصوص معدودة منها للتوسع في معرفة مصادر التراث مثلما أشار الطاهر أحمد مكي في تقديمه لكتاب «دراسة في مصادر الأدب»، فقد عزا ضرورة الوفرة في المختارات إلى إسماعيل العجلين من الشباب المبتدئ بما يقرئهم من المصادر ممن «ليس لديهم ما ينفقونه بحثاً عن الكتب واستجلاء غوامضها»، فتوضع بين أيديهم «صورة مصفرة لمادة هذه الكتب واتجاهات أصحابها»⁽⁴⁾.

ولا يخفى أن مثل هذا التسهيل قد لا يكون نفعاً كله، فقد لا يعود الطالب إلى أي مصدر تراثي بنفسه، وثمة منفعة جليلة في مثل هذه المحاضرات إذا اقترنت بالشروح والتعليقات والإضاءات العلمية في تعريف الأعلام والأماكن والأوقات وتخريج الآيات الكريمة والأحاديث الشريفة والنصوص الشعرية والنثرية الأخرى. وكان محمود فاخوري على حق في رهد النصوص بمزيد من الشروح والتعليقات،

«لأنني وجدت طلاب السنة الأولى - والكتاب لهم - أحوج ما يكونون إلى مثل هذا، ذلك أن عياداتهم لاتزال رطبة، وغراسهم تفتقر إلى سقي ورعاية.. بل غياب الجمهرة منهم عن المحاضرات، وهم لا يعلمون أن طلب العلم ينبغي أن يكون بالتلقين والمباشرة والسماع، قبل أن يؤخذ عن الكتب والصحف، أو عن «الأمال» الخطية التي يتداولها الطلاب زاحرة بأعاجيب من التصحيف والتعريف»⁽⁵⁾.

وغالباً ما يتداخل الكتاب الجامعي بالمحاضرات التي تجمع وتطبع ليقتنيها الطلبة، وقد استغنوا عن الكتاب الجامعي المقرر والمحاضرات، بل إن حشداً من الأساتذة المحاضرين، بحكم معرفتهم بمفردات المنهاج وقلة رضاهم عن الكتاب الجامعي المقرر، يكتفون بمحاضراتهم مادة دراسية، مع الإلماح إلى مكانة أمثال هذا الكتاب.

وتأتي أهمية حلقة البحث في المرتبة الثالثة بعد الكتاب الجامعي المقرر والمحاضرات، وفيها يوجه الطلبة إلى الاتصال بالمراجع الداعمة للكتاب الجامعي المقرر. وقد أقرت حلقات البحث تحقيقاً لمسائل عدة في تمكين الطلبة من المعرفة اللغوية والأدبية على نحو مباشر، حين يطلعون على المراجع النافعة في بابها، ويمالجون شؤون المادة الدراسية بتتمة المهارات والخبرات الذاتية، ويصوغون بأساليبهم على الورق تحصيلهم المعرفي، ثم تصير هذه العملية الطويلة إلى مواجهة علمية بين الطالب وأستاذه.

إن الجهد المبذول في حلقة البحث يفوق مثيله في التحضير للامتحان التحريري، فيما لو كان الأداء مدروساً ومنضبطاً، في تتمكن من مراحل معالجة البحث من التعرف إلى آفاق المادة الدراسية إلى اختيار الموضوع المناسب لمقدرة هذا الطالب أو ذاك أو الاسترشاد بالمراجع الكثيرة المتاحة بما يفيد العودة إلى كتب أخرى وقراءتها أو قراءة فصول منها تخدم موضوع حلقة البحث، وتلي تلك الخطوات الأخرى الأهم في كتابة حلقة البحث بقلم الطالب تدريباً لمهاراته

وخبراته وأفكاره النامية لا الاكتفاء بالنقل أو التلخيص أو الشرح لصفحات من هذا المرجع أو ذلك.

وتعدو حلقة البحث جانباً رئيساً هي المادة الدراسية قد توازي الكتاب الجامعي المقرر والمحاضرات بمعالجة معها لمراجع متعددة تضمن، في حال الاستعداد بها، تواصل الطلبة مع المنهاج من جهة، وإثراء الكتاب الجامعي المقرر من جهة أخرى، ورشد عمليات التنمية الثقافية والتربوية لدى الطلبة باشتغالهم المباشر على الصياغة العلمية للموضوعات من جهة ثالثة.

وثمة فوائد جليلة هي كتابة حلقات البحث مثل تمضيد شخصية الطالب العلمية من خلال تعويده على عادات البحث العلمي وممارسة خطة العمل وكتابة البحث، وتتجلى خلال ذلك كله تعزيز إرادة الطالب على التفكير والكتابة **المعلمين بروح أخلاقية** عامرة بالقهم والرؤى الإنسانية. وتكمن الفائدة الأعمق في تمكين الطالب من حرفية الكتابة العلمية بخطواتها المتمايزة⁽⁶⁾.

4 - مصادر التراث العربي:

4-1 - مكانتها: تعد هذه المادة دعامة أساسية في الثقافة الأدبية واللغوية، ليس لطلاب اللغة العربية وآدابها فحسب، بل في التربية الثقافية والثقافة العامة أيضاً⁽⁷⁾. لأنها تعبير عن الأصالة الحضارية التي تميزت بها الثقافة العربية على مر المصور. ويضاعف من أهميتها ذلك الاتساع المعرفي الهائل في حركة التأليف العربي منذ بدء التدوين في القرن الأول الهجري حتى اليوم، ولعل النظر في الروايات والمرويات عما قبل التدوين لباحث على تقدير هذه الخزنة المعرفية التي ماتزال في جانب كبير منها قيد المخطوطات في مكتبات العالم ومتاحفه على الرغم من النهوض الكبير في درس التراث العربي وتحقيقه ونشره خلال النصف الثاني من القرن العشرين بخاصة.

أما التعريف بالتراث العربي، وهو جوهر هذه المادة، فهو قاصر عن الإحاطة بهذا الكثر الثقافي الثري والزاخر بألوان المعارف والعلوم والآداب والفنون كلما تقادم الزمن، وتباعدت جغرافية انتشاره إلى بيئات ثقافية إسلامية من الصين وأواسط آسيا الشمالية وجنوبها شرقاً إلى صقلية وإسبانيا غرباً إلى أواسط أفريقيا، إلى المغتربات في أنحاء العالم كله في العصر الحديث، ولاسيما الأمريكيتين. فكان للتراث العربي مميزات وخصائص قل نظيرها في نماذج التراث الإنساني الأخرى من حيث العمر الطويل والتنوع الغزير والانتشار الواسع والتماييز الثقافي في شتى أنواع المعرفة الإنسانية والدينية والفكرية والعلمية والفنية والأدبية واللغوية، ناهيك عن الاتصال الثقافي مع الثقافات الأخرى من عصر لآخر، من الثقافات القديمة، الهندية والصينية واليونانية واللاتينية، إلى الثقافات الحديثة في إشكالياتها الراهنة التي تتجلى في **التباين والتجانس** بين ثقافة عريقة وأصيلة وثقافات حديثة تعتمد أهميتها من سلطان القوة بأشكالها المتعددة بالدرجة الأولى.

2-4 - **مكوناتها**: ولو أممنا النظر في مكونات هذه المصادر لهالنا الأمر في عظم المسؤولية الملقاة على عاتقنا في خدمة الثقافة العربية تعريفاً بها لدى الناشئة ودارسي اللغة العربية بخاصة، والمتنفعين بفوائد التنمية الثقافية تثقيفاً وتنشيطاً معرفياً بعمامة.

تتوزع المصادر من حيث العصور والبيئات الثقافية إلى أنواع متعددة مثل عصر التدوين والرواية، والعصور المتتالية: العصر الإسلامي والعصرين العباسي الأول والثاني، وعصر الدول والإمارات في الجزيرة العربية والعراق وإيران والشام ومصر والأندلس وصقلية والمغرب العربي وأفريقيا والهند ودول آسيا الشمالية الوسطى والجنوبية.. إلخ، وعصر الدول المتتابعة في الوطن العربي: المماليك والعثمانيين وغيرهم. مثلما تتباين حركة التأليف في المصادر تبايناً

جلباً في العلوم والفنون والآداب، ولعلنا نختصر القول في أنواعها الأدبية واللغوية، فثمة المجموعات الشعرية والكتب الأدبية العامة والمصادر اللغوية والتراجم وكتب الأنساب والمصادر التاريخية والجغرافية والمصادر التأليفية العامة مثل الموسوعات والمعاجم وسواها. ولعل تفصيل القول في ذكر أنواع المصادر اللغوية وحدها مما يدل على ثراء مكوناتها مثل مصادر اللغة وتوزعها إلى معاجم الألفاظ ومعاجم المعاني وكتب اللغة وكتب البلاغة وكتب تراجم اللغويين.. إلخ. أما القول في مصادر السردية العربية فهو أغزر مما نظن، على أنها غفل في التأليف العربي الحديث إلى وقت قريب، بل إن الجمهور الأعرض من المؤلفين يستكرون وجود مثل هذه المصادر، ونذكر منها الأساطير والملاحم والسهر الشعبية والحكايات والأخبار والليالي والمسامرات والنوادر والطرائف والتكاثيب والشذرات والمنامات والبركات (سرد المجزات) والمقامات وقصص الحيوان ناهيك عن السرد في القرآن والحديث الشريف والشعر العربي، والسرد التاريخي.. إلخ.

3-4 - تطورها: ولقد تطور التأليف في المصادر من عصر لآخر، فكان بسيطاً في عصر التدوين كما هو الحال مع كتب اللغة على سبيل المثال، من الرسائل الصغيرة إلى تأليف الكتب ثم المعاجم، ثم علوم اللغة، ثم مصادر المصادر في الكتب اللغوية الموسوعية، ويلاحظ الفرق الهائل في المصادر نفسها لدى المقارنة بين رسالة صغيرة مثل كتاب المطر لأبي زيد الأنصاري، وكتاب الألفاظ لابن السكيت، وفقه اللغة للشعالبي، ودلائل الإعجاز لعبدالقاهر الجرجاني، وتاج المروس للزبيدي. على أن الاطلاع على كتابين من كتب المستعربين يكشف عن مدى الثراء والعمق والتنوع والاتساع والشمول والعراقة والأصالة في مصادر التراث العربي وتطورها، أقصد كتاب «تاريخ الأدب العربي» للألماني كارل بروكلمان، وقد عرب منه ستة أجزاء حتى الآن، واكتفى

بروكلمان في موسوعته بالحديث عن الأدب العربي حتى نهاية العصر العباسي بينما وضع هؤاد سزكين (تركيا) كتاباً أشمل سماه «تاريخ التراث العربي»، ويقع الكتاب في عشرة مجلدات، وقد خصص المجلد الثاني للشعر، والسابع لعلم اللغة والنحو والبلاغة والنثر، أما المجلدات الأخرى فمخصصة للعلوم والمعارف والفكر الإسلامي.

وطبع شوقي ضيف، وهو العالم المعروف، تسعة مجلدات حتى الآن من مشروعه الكبير الذي حمل عنوان كتاب بروكلمان نفسه «تاريخ الأدب العربي»، وخصص هذه المجلدات للعصر الجاهلي والعصر الإسلامي والمصريين العباسيين الأول والثاني، وعصر النول والإمارات، الجزيرة العربية والمراق وإيران، والشام، ومصر، والأندلس، وصقلية.

والسؤال المباشر: كيف الإحاطة، ولو من باب التعريف الوجيز، بهذه المصادر الهائلة من حيث النوع والكم لتكون مقررأ دراسياً في كتاب جامعي؟

5 - كتب التأليف في المصادر:

سأتناول كتب التأليف في المصادر بالتعريف النقدي مما هو مقرر في المنهاج الجامعي لأقسام اللغة العربية وآدابها في كليات الآداب والعلوم الإنسانية في سورية، على أنني سأعترف بنموذجين من مصر أشاء ذلك على سبيل المقارنة.

1-5 - «نظرة تاريخية في حركة التأليف عند العرب في اللغة والأدب، مؤلفه أمجد الطرابلسي». ووضعه لأول مرة عام 1954، وقرر في الخطة الدراسية لطلبة السنة الأولى من أقسام اللغة العربية وآدابها في غالبية الجامعات حتى وقت قريب، بل إنه ما يزال مقررأ في جامعة البعث.

أشار الطرابلسي إلى أن كتابه «مجموعة دروس في حركة التأليف عند العرب في اللغة والأدب والتاريخ والجغرافية حتى فجر النهضة، والموضوع من المنهاج المقرر لشهادة الثقافة العامة، أي شهادة السنة الأولى التحضيرية بكلية الآداب»⁽⁸⁾، وتفيد دوافع تأليف الكتاب إلى كونه كتاباً جامعياً بالأساس من أجل «دلالة الطالب الجامعي على المراجع والمصادر الهامة التي هو بحاجة إليها لاستكمال أدوات بحثه»⁽⁹⁾، وحرص مؤلفه على تجريد الدروس من طابعها النظري «متوخين منها غالباً الفائدة العملية التطبيقية»⁽¹⁰⁾.

وزع الطرابلسي كتابه إلى بلدين الأول هو «التأليف في اللغة»، ومهد له بذكر فوائد المعاجم اللغوية وأنواعها، وخصص الفصل الأول لمعاجم الألفاظ، في مرحلتها الأولى، تدوين ألفاظ اللغة، ومرحلتها الثانية، تأليف الرسائل اللغوية، ومرحلتها الثالثة وضع معاجم العامة بترتيبها بحسب مخارج الحروف، وبحسب الترتيب الهجائي مع مراعاة أوائل الكلمات، وبمراعاة أواخر الكلمات، وذكر أشهر المعاجم العربية وأكثرها تداولاً، وبعض الملاحظات على المعاجم العربية القديمة.

وتناول في الفصل الثاني معاجم المعاني في مرحلتها الأولى، تأليف بعض الرسائل الصغيرة، ومرحلتها الثانية، تأليف بعض الكتب الواسعة مثل كتاب «الألفاظ» لابن السكيت، و«الألفاظ الكتابية» للهمداني، و«جوهر الألفاظ» لقدامة بن جعفر، ومرحلتها الثالثة، وضع معاجم المعاني، مثل كتاب «فقه اللغة» للشمالي، و«المخصص» لابن سيده.

وحمل الباب الثاني عنوان «التأليف في الأدب»، وعرف في الفصل الأول منه بمجموعات الشعر العربي القديم، وأوضح في مفتحه عملية رواية الشعر في الجاهلية وصدر الإسلام، ونشاط الرواية في عصر التدوين وجمع الدواوين وتصنيف المختارات، وأشهر المجموعات الشعرية المصنفة في القرنين الثاني والثالث، وهي

«المفضليات» و«الأصمحيات»، و«جمهرة أشعار العرب»، و«ديوان الهذليين»، و«حماسة» أبي تمام، و«حماسة» البحتري، و«حماسة»، ابن الشجري، و«مختارات» ابن الشجري.

وعرّف في الفصل الثاني منه بكتب الثقافة الأدبية العامة، وأوضح مفهوم كتب الأدب وصفاتها، وأشهر مؤلفي هذه الكتب في القرن الثالث، وهم الجاحظ وكتابه «الحيوان» و«البيان والتبيين» والمبرد وكتابه «الكامل» وابن قتيبة وكتابه «عيون الأخبار»، وأشهر مؤلفي كتب الأدب في القرن الهجري وهما ابن عبد ربه وكتابه «العقد الفريد»، والقالي وكتابه «الأمالي».

وانتقل في الفصل الثالث منه إلى التعريف بكتب تراجم الأدباء، وشرح عناية المؤلفين بتدوين التراجم، وأورد أشهر الكتب المصنفة في تراجم الشعراء، وهي «طبقات الشعراء» لابن سلام، و«الشعر والشعراء» لابن قتيبة، و«الأغاني» لأبي فرج الأصفهاني، و«معجم الشعراء» للمرزياني، و«المؤتلف والمختلف» للأصمدي، و«ديهجة المهر» للشمالي، و«الذخيرة» لابن بسام، وأشهر الكتب المصنفة في تراجم اللغويين والنحاة، وهي «طبقات النحويين واللغويين» للزبيدي، و«نزهة الألباء» لابن الأنباري، و«إنباء الرواة» للقطامي، و«بغية الوعاة» للسيوطي، وأشهر الكتب المصنفة في تراجم الأدباء عامة، وهو «معجم الأدباء» لهاقوت. وختم الفصل ببعض الملاحظات العامة على هذه الكتب، ويذكر بعض الكتب الأخرى في التراجم.

ويلاحظ على وجه العموم أن الكتاب في منتهى الإيجاز، ولا يفي بأغراض التعريف بمصادر التراث العربي، وتقرر أن يدعم الكتاب بالدرس المبدئي أو التطبيقي لكتاب أو أكثر من التراث، مثل كتاب «الأمالي» لأبي علي القالي في جامعة دمشق لفترة طويلة، بينما وضع محمود فاخوري مختارات من هذا الكتاب وكتاب «الحيوان» للجاحظ الذي صار إلى جزء من المنهاج والخطة الدراسية في جامعة البعث.

2-5 - منتخبات: ثم قرر كتاب «منتخبات من نصوص قديمة» داعماً لكتاب الطرابلسي، وأعد محود هاجوري، وطبع لأول مرة عام 1981، ونظر معه إلى شغله على أنه «ضرب من التأليف»، ووجد ثمة «صعوبات وملايسات في الاختيار، لأنه يقوم على أمرين متلازمين: أولهما حسن الاختيار الذي يوازن بين النصوص، ويحرص على أن تكون شاهداً حياً لأصلها، وثانيهما مراعاة مستوى الطلاب الذين تقدم إليهم هذه المنتخبات، وتلبية حاجاتهم الدراسية في حدود كتاب جامعي يوضع بين أيديهم، وفي نطاق محدود لا يتعداه»⁽¹¹⁾.

وأضاف هاجوري إلى الطبعة الثانية دراستين مفصلتين عن «الحيوان» و«الأمالي»، تكون كل منهما مدخلاً يتقياً الطلاب ضلاله، ليخرجوا من بعد إلى النصوص الهائلة التي حان قطافها، ينزّهون فيها الطرف، ويجدون كل ما يشتهون، ويتنوّقون ما يختارون»⁽¹²⁾.

ووضع هاجرس في ختام منتخباته الأول للأمثال، والثاني للأعلام والثالث للأمكنة والبلدان، وكان المحتوى مفصلاً يشهر إلى مضمون كل قطعة منتخبة، وذيها بشروح وتعريفات للأعلام والأمكنة والبلدان وتخریجات للآيات القرآنية والأحاديث الشريفة والأمثال والأشعار، فذكر في هوامش القطعة رقم (28) نموذجاً لشغله من «الأمالي»، شروحاً لغوية ومطائفاً في المصادر اللغوية وشروحاً للمفردات وتخریجاً لشعر ورجز وآيات قرآنية، وتمريفاً بأعلام وأماكن.

وكان عدد القطع المختارة من كتاب «الحيوان» خمساً وثلاثين قطعة متفاوتة الطول ومتعددة الموضوعات، أما عددها من كتاب الأمالي فبلغ ستاً وثلاثين قطعة، على أن المقدمتين التمریفتين بالكتابين وبمؤلفيهما فهما موجزتان (ص 7-11) للأول، و(101-107) للكتاب الثاني، واللافت فيهما هو وفرة المعلومات ودقتها في ذكر السيرة الشخصية والمهيرة العلمية وتوصيف الكتاب وموضوعاته وخصائص الكتابة فيه وطبقاته المختلفة.

3-5 - مصادر التراث العربي في اللغة والمعاجم والأدب والتراجم: الف الكتاب عمر الدقاق، وصار مقررأ دراسياً في جامعة حلب منذ عام 1968 حتى الآن، ورأى فيه «سجلاً لتراث الأمم ووعاء لثقافتها، كما كانت مرآة لأمالها ومطامعها، وترجماناً عن مشاعرها وأفكارها»⁽¹³⁾، وأضاف في توصيف كتابه العناية في حفظ التراث العربي وصون ذخائره ونفائسه. «وحسبنا في بيان هذا التراث الحافل أنه باللغة العربية العزيزة، رابطة كياننا، وعماد قوميتنا، وقوام شخصيتنا، وركن ثقافتنا»⁽¹⁴⁾.

وضع الدقاق مدخلاً لكتابه عن حركة التدوين والتأليف من خلال تدوين القرآن وتدوين الحديث ويواكير التأليف وعصور الأدب. وتناول في الفصل الأول «مجموعات الشمر»، ومهد لها برواية الشمر وكتب الاختيارات والحرص على الشمر القديم، وذكر بعض أهم المجموعات، مثل «المفضليات» للمفضل الضبي، و«الأصمعيات» للأصمعي، و«السبع الطوال» لحماد الراوية، و«جمهرة أشعار العرب» لأبي زيد القرشي، و«ديوان الهذليين» للمسكري، و«الحماسة» و«الحماسة الصغرى» لأبي تمام، و«الحماسة» للبحري، و«الحماسة» و«مختارات شعراء العرب» لابن الشجري، و«الحماسة البصرية» للبصري، و«مختارات البارودي» للبارودي.

وتناول في الفصل الثاني «كتب الأدب»، ومهد لها بإشارة موجزة، ثم عرّف ببعض الكتب الهامة، وهي «كتاب الحيوان» و«البيان والتبيين» للجاحظ، و«الكامل» للمبرد، و«عيون الأخبار» لابن قتيبة، و«المقد الفريد» لابن عبد ربه، و«كتاب الأمالي» للقيلي، و«كتاب الأغاني» للأصفهاني، و«زهر الآداب» للحصري، و«نهاية الأرب» للنويري، و«صبح الأعشى» للقلقشندي، و«فتح الطيب» للمقري.

وخصص الفصل الثالث لكتب اللغة، وأشار إلى ملامح جمع اللغة وأنواع التأليف فيها مثل كتب الفريبيين والنوادر والهمز والأضداد

والحيوان، ثم عرّف ببعض الكتب، وهي «كتاب النوادر» لأبي زيد الأنصاري، و«النوادر في اللغة» لأبي مسحل الأعرابي، و«كتاب الأضداد» لابن الأثير، و«الأضداد في كلام العرب» لأبي الطيب، و«إصلاح المنطق» لابن السكيت، و«فقه اللغة» للثعالبي، و«المختصر» لابن سيده.

وعالج في الفصل الرابع «المعاجم»، وأهمها من المعاجم القديمة، «كتاب العين» للخليل بن أحمد، و«البارع» لأبي علي القائي، و«تهذيب اللغة» للأزهري، و«جمهرة اللغة» لابن دريد، و«مقاييس اللغة» لابن فارس، و«الصحاح» للجوهري، و«لسان العرب» لابن منظور، و«القاموس المحيط» للفيروز آبادي، و«تاج المروس» للزبيدي، و«أساس البلاغة» للزمخشري، وأهمها من المعاجم الحديثة، «محيط المحيط» لبطرس البستاني، و«أقرب الموارد» لسعيد الشرتوني، و«البستان» لمبدالله البستاني، و«المنجد» للويس معلوف، و«مثن اللغة» لأحمد رضا، و«المعجم الوسيط» و«المعجم الكبير» للمعجم اللغوي.

وخصص الفصل الخامس للتعريف بكتب التراجم، واختار من كتب تراجم الشعراء والأدباء الكتب التالية: «طبقات الشعراء» لابن سلام، و«الشعر والشعراء» لابن قتيبة، و«المؤتلف والمختلف» للأمدي، و«معجم الشعراء» للمرزياني، و«يتهمة الدهر» للثعالبي، و«الذخيرة» لابن بسلام، و«معجم الأدباء» لياقوت، ومن كتب تراجم اللغويين والنحويين الكتب التالية: «مراتب النحويين» لأبي الطيب، و«طبقات النحويين واللغويين» للزبيدي، و«نزهة الألباء» للأنباري، و«إنباء الرواة» للقطبي، و«بغية الوعاة» للسيوطي، ومن كتب التراجم العامة الكتب التالية: «الفهرست» لابن النديم، و«الفهرست» لابن خير، و«تاريخ بغداد» للخطيب البغدادي، و«جذوة المقتبس» للحميد، و«وفيات الأعيان» لابن خلكان، و«كشف الظنون» لحاج خليفة، و«الأعلام» للزركلي.

وختم كتابه بمعجم المؤلفين، إذ عرف المؤلف الواحد بأسطر، ولاسيما ذكر تاريخ الولادة والوفاة.

4-5 - وضع كتابه الطاهر أحمد مكي دراسة في مصادر الأدب عام 1968، ولعله كان مقرراً في جامعات عربية متعددة في مصر والجزائر. ولربما جهل المؤلف الجهود السابقة على كتابه، ولاسيما كتاب أمجد الطرابلسي، الرائد في باب، فقد ذكر في مقدمة الطبعة الأولى أن مبلغ علمه «أن أحداً لم يقدم على هذا العمل، إذا استثنينا محاولة متواضعة، قام بها من أعوام طويلة، الأستاذ محمد عبدالغني حسن، كتبت قد أهدت منها أيام الطلب، لكنه لم يعض بها إلى غايتها متابعة أو تحسيناً»⁽¹⁵⁾. وأكد هذا الرأي في مقدمة طبعة الكتاب الثانية، «أنه لئن جنيد من الدراسة لم تعرفه من قبل على هذا النحو، ومن ثم فهو يحمل إيجابيات وسلبيات أي عمل رائد»⁽¹⁶⁾. على أن المؤلف واع لأهمية التأليف في المصادر، فقد قدم «استمراضاً متناسقاً لأهميات المصادر في الأدب العربي، على اختلاف أقطاره، فتكون دليلاً وعونه وأداة، في رحلته إلى عالم المعرفة الواسع»⁽¹⁷⁾.

اعتنى المؤلف، على نحو أشمل من سابقه، بمراحل التأليف الأدبي في التراث العربي، فخصص فصلاً للموضوعات التالية: من الرواية إلى التدوين، الخط العربي، عصر المخطوطات، توثيق المصادر. وتحفل هذه الفصول بمعلومات وآراء قيمة حول حركة التأليف في المصادر على الرغم من جانبها التعليمي الواضح.

ثم فصل القول، في الفصول التالية، في بعض مصادر الأدب، خلافاً لمسابقه ولاحقه ممن اكتفوا بالقول الموجز الذي لا يخرج عن إطار التعريف غالباً، وهذه المصادر هي: «طبقات فحول الشعراء» لابن سلام الجهمي، و«البيان والتبيين» للجاحظ، و«الكامل» للمبرد، و«الشعر والشعراء» لابن قتيبة، و«الأغاني» لأبي الفرج الأصفهاني، و«العقد الفريد» لابن عبد ربه، و«الذخيرة» في محاسن أهل الجزيرة،

لابن بسام، و«نضج الطيب» للمقري التلمساني. وعمد في نهاية كل فصل شارح عن هذا المصدر أو ذلك إلى اختيار منتخبات تفيد في تعرف هذه المصادر وأساليبها ومحتواها.

وقد شاعت هذه الطريقة في الكتابة عن المصادر في تحرير فصلية «تراث الإنسانية» التي صدرت بالقاهرة فيما بين 1964 و1972، وتعد مجلداتها كنزاً مرفهياً في التعريف بأهميات الكتب في تراث الإنسانية، ومنه التراث العربي، وبلغت صفحات التعريف بكتاب «الذخيرة» قرابة خمسين صفحة من القطع الكبير (207-252).

5-5 - المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي: ألف عز الدين إسماعيل كتابه «المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي» في منتصف السبعينات، مؤمناً أن «تراث كل أمة هو ركيزتها الحضارية، فهو جذورها الممتدة في باطن التاريخ. ومن أجل هذا تحرص الأمم الناهضة - هي تأصيلها لواقعها الجديد - على نبش هذا التراث، وإحياء ما هو صالح للبقاء منه، وما يمكن أن يكون له مغزى ودور فعال في بناء واقعها الجديد»⁽¹⁸⁾.

ومن الواضح أن التأليف في المصادر تعليمي لدى مصنفي هذه الكتب، فقد أشار إسماعيل إلى دأب أقسام اللغة العربية بالجامعات على «أن تقدم لطلابها وهم في مستهل حياة الدرس والطلب تعريفاً بالمصادر الأساسية القديمة للدراسات العربية، وأصلة بذلك ماضيهم بحاضرهم، وأضعة أيديهم على المفاتيح الأساسية لهذه الدراسات. وحبذا لو نهجت أقسام كليات الآداب هذا النهج، فيقدم قسم التاريخ مثلاً لطلابه تعريفاً بالمكتبة التاريخية العربية القديمة، ويقدم قسم الجغرافية تعريفاً بالمكتبة الجغرافية، وقسم الفلسفة وقسم الاجتماع.. إلخ»⁽¹⁹⁾.

وسمى إسماعيل في كتابه إلى أبعد من مهمة التعريف بأهم المصادر الأدبية واللغوية العربية القديمة، برأيه، نحو «تسجيل حركة

النمو والتطور التي مر بها التأليف قديماً هي هذين الميدانين⁽²⁰⁾.

وهو جهد بدأه الطرابلسي، وخاض فيه مكى فيما يخص مصادر الأدب، مما يؤكد القطيعة المعرفية بين المشتغلين في البحث الأدبي واللفوي العربي الحديث.

ونهج إسماعيل في كتابه منهجاً علمياً موجزاً في التعريف بالمصادر، فوصف منهج الكتاب وتحديد مجاله الموضوعي، مع بيان أهم موضوعاته ومجال الانتفاع به وطريقة هذا الانتفاع، وتقديم نموذج مصغر منه - كلما اقتضى الأمر - لبيان أسلوبه، ثم حدد قيمة المصدر بوصفه حلقة في سلسلة تاريخية ممتدة، وبين إسماعيل أن الزاوية الأولى في منهجه «تخدم الفائدة العملية المباشرة، وأما الزاوية الثانية فتخدم التصور العام لحركة التأليف منذ بداياتهم الأولى»⁽²¹⁾.

ومهد إسماعيل لبحثه **بالحديث** عن التدوين عند العرب، من خلال الإنمحاء إلى تطور العلاقة بين الرواية والتدوين والتقصي الوجهيز للمدونات من الجاهلية إلى العصر الأموي، ووسائل التدوين.

وخصص الباب الأول للمصادر الأدبية، وتناول في الفصل الأول منه «ديوان الشعر العربي»، وشرح في تقديمه مسألة اتصال رواية الشعر وصناعة دواوين القبائل والشعراء والأشعار المختارة، وعاین في القسم الأول كتب المختارات بلا تصنيف، وهي «المفضليات» و«الأصمعيات»، و«جمهرة أشعار العرب»، وفي القسم الثاني كتب الحماسات، وهي «الحماسة الكبرى» لأبي تمام، وحماسة البحتري والحماسة الشجرية والحماسة البصرية وحماسة المبيدي (التذكرة السمعية).

وعالج في الفصل الثاني مصادر التراث الأدبي (النثري)، فكان القسم الأول لأمّهات المصادر الأدبية، وهي «البيان والتبيين» و«الكامل» و«عيون الأخبار» و«المقد الفريد» و«الأغانى» و«نهاية الأرب في فنون

الأدب»، وكان القسم الثاني لصنوف مختلفة من المصادر الأدبية، وهي «الأمالي» لأبي علي القالي، و«طبقات فحول الشعراء» لابن سلام، و«معجم الشعراء» للمرزباني، و«معجم الأدباء» لهاقوت الحموي، و«نفع الطيب» للمقري.

وتناول إسماعيل في الباب الثاني المصادر اللغوية والمعاجم، وقدم له بإلماحة عن جمع اللغة والتصنيف فيها والمعاجم، وعرف في الفصل الأول «مصادر لغوية» بكتب «كتاب الخيل» لأبي عبيدة، و«النوادر» لأبي زيد الأنصاري، و«إصلاح المنطق» لابن السكيت، و«الخصائص» لابن جني، وهي الفصل الثاني ببعض أهم المعاجم القديمة، وهي «مقاييس اللغة» لابن فارس، و«الصحاح» للجوهري، و«لسان العرب» لابن منظور، و«القاموس المحيط» لمجد الدين القهروزي آهادي.

5-6 - روائع التراث المربي: دراسة في مصادر اللغة والأدب والتراجم: ألف سمير كجو كتابه عام 1983، وصار مقررأ في الخطة الدراسية في جامعة تشرين منذ العام الدراسي 1983-1984، بالإضافة إلى كتابه الآخر «نصوص تراثية»، وهدف كجو في تأليفه «إلى التعريف بأهم ما صنفه العلماء العرب في ميادين اللغة والأدب والتراجم في محاولة للوقوف على معالم تطور حركة التأليف عند العرب في تلك الميادين، وكان منهجنا قائماً على التقديم لكل فصل بتمهيد نوجز القول فيه، في المضمون العام الذي تدور حوله النماذج المختارة، وقدمنا لتلك النماذج بمقدمة قصيرة عرفنا بها بصاحب الكتاب، ولم نسهب القول في ذلك لأن هدفنا هو الكتاب وليس صاحبه، ثم تناولنا مضمون كل كتاب ومنهجه، بما يقدم صورة واضحة تعين طلابنا على وضع أيديهم على أسلوب التعامل مع الكتاب، ونبينا في الهوامش على طبعاته»⁽²²⁾.

تألف الكتاب من ثلاثة أبواب، خصص الباب الأول لمصادر اللغة في فصلين، وتناول في الفصل الأول مصادر لغوية بإيجاز شديد في

صفحات قليلة. ومهّد لكل فصل بفكرة بسيطة عن تاريخ التأليف في المصادر، والمصادر اللغوية التي عرّف بها هي «كتاب الخيل» لأبي عبيدة (وورد العنوان خطأ في الفهرس كتاب الخليل ص 281)، و«النوادر» لأبي زيد، و«إصلاح المنطق» لابن المكيت، و«المنجد» لكراع النمل (أبو الحسن علي بن الحسن الهنائي الأزدي)، و«الأضداد» في كلام العرب، لأبي الطيب اللغوي، و«الخصائص» لابن جني، و«الصاحبي» في فقه اللغة، لابن فارس، و«كتاب القريبين» لأبي عبيد الهروي، و«الشوارد» و«يفعول» للصفاي.

وكتب في الفصل الثاني عن «المعاجم اللغوية»، وهي «العين» للخليل بن أحمد، و«البارع» لأبي علي القالي، و«تهذيب اللغة» للأزهري، و«الجهم» لأبي عمر الشيباني، و«جمهرة اللغة»، لابن دريد و«المقاييس» لابن فارس، و«تاج اللغة وصحاح العربية» للجوهري، و«العباب» للأصفهاني، و«لسان العرب» لابن منظور، و«الأفعال» للمسرقسطي، و«ديوان الأرب» للفارابي، و«المخصص» لابن سيده.

وكتب في الباب الثاني عن مصادر الأدب في فصلين، الأول لديوان الشعر العربي، وعرّف فيه بكتب «المفضليات» و«الأصمعيات» و«جمهرة أشعار العرب» و«ديوان الهذليين» و«حماسة أبي تمام»، و«حماسة البحتري»، و«حماسة ابن الشجري»، والثاني لكتب الثقافة الأدبية، وأوجز فيه القول حول كتب «الحيوان» و«البيان والتبيين» للجاحظ، و«عيون الأخيار» لابن قتيبة، و«الكامل» للمبرد، و«المقد الفريد» لابن عبد ربه، و«الأغاني» لأبي الفرج الأصفهاني، و«الأمالي» لأبي علي القالي، و«نهاية الأرب في فنون الأدب» للتويري، و«صبح الأعشى في صناعة الإنشاء» للقلقشندي.

وخصص الباب الثالث لمصادر التراجم في ثلاثة أجزاء، الأول عن مصادر تراجم اللغويين والنحاة، وهي «مراتب النحويين» لأبي الطيب اللغوي، و«طبقات النحويين واللغويين» للزبيدي، و«إنباء الرواية

على أنباء النحاة، للقطبي، و«بغية الوعاة» للسيوطي، والجزء الثاني لمصادر تراجم الشعراء، وهي «طبقات فحول الشعراء» لابن سلام، و«الشعراء الشعراء» لابن قتيبة، و«معجم الشعراء» للمرزباني، و«ديومة الدهر» للشمالي، والجزء الثالث لمصادر التراجم العامة، وهي «الفهرست» لابن النديم، و«نزهة الألباء» في طبقات الأدباء» لابن الأنباري، و«معجم الأدباء» لياهو، و«وفيات الأعيان» لابن خلكان، و«وفات الوفات» لابن شاکر الکتبي.

ولعل هذا الكتاب أقرب إلى قاموس صفير للتعريف ببعض المصادر الأدبية واللغوية الهامة، لأن المؤلف التفت عن تاريخ حركة التأليف ومسائلها المتعددة إلى مجرد التعريف الوجيز بهذا المصدر أو ذلك.

7-5 - نصوص تراثية: وضع الكتاب سمير سعيد كجو مقرر آخر رافداً لكتابه السابق، وطبع الكتاب الأول مرة عام 1987، وقد حوى نصوصاً تراثية اختارها، وقدم لها، وعلق عليها بوصفها «جزءاً متمماً لكتاب روائع التراث العربي الذي يقدم درساً نظرياً لمنهج تلك الروائع ومضامينها». وقد انطوى الكتاب على جملة من النصوص المتغيرة (9) من مظان اللغة والأدب والتراجم، راعينا فيها أن تكون ممثلة لمضمون الكتاب، ومعبرة عن أسلوب مؤلفه ومتضمنة فوائد علمية تتصل بالأغراض العلمية للقسم، وجامعة بين السهولة والصعوبة⁽²³⁾.

وحوى الكتاب فصلاً ثلاثة، ضم الأول منها نصوصاً من كتب اللغة، وهي: «إصلاح المنطق»، و«الكامل»، و«الأمالي»، للقيلي، و«الصاحبي»، و«فقه اللغة» و«المعرب»، وضم الثاني نصوصاً من كتب الأدب، وهي «البيان والتبيين»، و«عيون الأخبار»، و«العقد الفريد»، و«الكتاب» للمرزباني، و«الأغاني». واختار في القسم الثالث نصوصاً من كتب التراجم، وهي «الشعر والشعراء» و«نزهة الأدباء»، و«طبقات النحويين واللغويين»، و«بغية الوعاة».

ويلاحظ أن طباعة الكتابين تنفر الطلاب من القراءة لضآلة الحروف وفقدان الإخراج المناسب للمحتوى، إذ يجد الطالب صعوبة كبرى في قراءة العناوانات والمثن، مما يجعل من الجهود العلمية لمؤلف هذين الكتابين ومعهما أقرب إلى الهدر. ولعلنا نذكر بالتقدير الشديد ضبط تحقيق النصوص ونقحها والاشتغال العلمي عليها في الهوامش والإحالات والتخريجات المختلفة.

8-5 - المكتبة العربية: وهو أحدث كتاب في بابهِ، وقد ألف تلبية للخطوة الدراسية في قسم اللغة العربية وآدابها في جامعة دمشق لتوفير المقرر اللازم الذي يستوعب، ما أمكن ذلك، مفردات المنهاج. وشارك في تأليفه شوقي المعري ومحمد شفيق البيطار ومحمد علي دقة، وهو علمياً (وهو أسلوب سليم على ألا تعلن الأسماء، وتدون على غلاف الكتاب) عمر موسى باشا ومنى إلياس ومزيد نعيم، وطبع الكتاب لأول مرة عام 1998.

وأعاد فيه مؤلفوه متواتر القول في مقدمات كتب المصادر اللغوية والأدبية حول عظمة المكتبة العربية وغناها وعراقتها الحضارية، وشرحوا منطلقات التأليف التي روعيت، إذ عرضوا «من الكتب الأمهات أجلها شأنًا وأكثرها شيوعاً ودوراناً، وأن نؤلفي هذه المصادر حقها من تعريف مادتها ومحتواها، ومناهج تأليفها وطريقة تصنيفها، دون تفصيل ممل أو إيجاز مخل. ولم تغفل الجانب التاريخي في عرض هذه المؤلفات ليهتدين الطالب ما اعتمد فيه اللاحق على السابق في مادة كتابه ومنهج تأليفه، وما أضافه وابتكره، ومن ثم يطلع على حركة التأليف عند العرب وتطور مناهجها وطرائقها، ويتمكن من الاستفادة من هذه المصادر ببسر وسهولة»⁽²⁴⁾.

وثمة مبالغة لافتة للنظر في أن المؤلفين أرادوا أن يوفوا المصادر حقها في التعريف بمادتها ومحتواها، بينما لا يتجاوز التعريف عدة أسطر.

والحقوا بالكتاب نصوصاً مختلرة «تجمع بين الجليل في الفكر، والشريف في المعنى، والحر في اللفظ، وبين المليح الرائق والطريف الممتع، والنادر البارع» (لنلاحظ أن هذه العبارات إنشائية تقتصر للدقة العلمية) كي تمتد وشائج الحب، وتمتد أواصر المودة بين طلبة العربية وراثتها، فتجد الطلبة في هذه المؤلفات فضلاً عن العلم النافع متعة الأدب ونزعة النفوس⁽²⁵⁾.

وقد اعترف معدو الكتاب برجوعهم إلى المؤلفات التي سبقتهم في هذا الميدان، ولا سيما كتاب الطرابلسي، ولكن كتابتهم تقترب من طبعية القاموس الصفيير الأوسع من سابقه، إذ مهدوا لكل باب بملحة موجزة عن حركة التدوين والتأليف عند العرب في هذا المجال أو ذاك، دون تفصيل القول كما عند الطرابلسي أو مكي أو إسماعيل، ثم أكثروا من التعريف بالمصادر بمنتهى الإيجاز، حتى إن بعض التعريفات لا تتجاوز الأسطر القليلة كما أشرنا، ولعل المؤلفين لم يستفيدوا من المؤلفات السابقة في كتب المصادر، ولا يشفع لهم وضع مختارات من بعض المصادر، ووضع ملحق بمختارات من كتب «الأمالي» للوالي، فقد تنفع وفرة التعريفات، ولكن التعمق في دراسة المصادر، ولو كانت قليلة، مثماً فعل مكي هو الأنفع بتقديري.

مهد المؤلفون بصفحات قليلة لحركة التدوين والتأليف عند العرب (ص 5-7)، ووزعوا الكتاب إلى أربعة أقسام، وكان القسم الأول للمصادر الأدبية (مجموعات الشعر وكتب الأدب العامة)، وعرفوا بالمصادر التالية: من مجموعات الشعر «المعلقات» و«المفضليات» و«الأصمعيات» و«جمهرة أشعار العرب» و«ديوان الهذليين»، و«مختارات ابن الشجري»، و«منتهى الطلب»، و«ديوان الحماسة»، و«الوحشيات»، و«حماسة البعثري»، و«حماسة الخالديين» (الأشباه والنظائر)، و«الحماسة الشجرية»، و«الحماسة البصرية»، و«التذكرة السعيدية».

واختاروا في هذا القسم نصوصاً من مقدمة «جمهرة أشعار العرب»، و«الوحشيات»، و«الأشياء والنظائر».

وعرفوا في الفصل الثاني بالمصادر التالية من كتب الأدب: «كتاب الحيوان»، و«البيان والتبيين»، و«الكامل في اللغة والأدب»، و«عيون الأخبار»، و«عيون الأخبار»، و«مجالس ثعلب»، و«الأمالي» للقيلي، و«أمالي المرتضى»، و«الإمتاع والمؤانسة»، و«العقد الفريد»، و«الأغاني»، و«نهاية الأرب»، و«صبح الأعشى». واختاروا نصوصاً من «كتاب الحيوان»، و«عيون الأخبار»، و«الأغاني».

وخصصوا القسم الثاني للمصادر اللغوية (معجم الألفاظ ومعجم الأغاني)، وعرفوا بمعجم الألفاظ وفق التالي:

- المعجم المرتبة بحسب مخارج الحروف، وهي: «كتاب العين»، و«البارع»، و«تهذيب اللغة»، و«لمحكم»، وألحقوها بنماذج من كتاب «العين».

- المعجم التي تأخذ بأوائل الأصول، وهي: «جمهرة اللغة»، و«مقاييس اللغة»، و«مجل اللغة»، و«أساس البلاغة»، وأتبموها بنموذج من «مقاييس اللغة».

- المعجم التي تأخذ بأواخر الأصول، وهي: «الصحاح»، و«لسان العرب»، و«القاموس المحيط»، و«تاج المروس»، وألحقوها بنموذج من «الصحاح»، وآخر من «تاج المروس».

- معجم المعاني، وفق مراحلها، وهي المرحلة الأولى أو مرحلة تأليف الرسائل، والمرحلة الثانية، ومن نماذجها «كتاب الألفاظ»، و«كتاب الألفاظ الكتابية»، و«جواهر الألفاظ»، والمرحلة الثالثة، ومن نماذجها «فقه اللغة»، و«المختص».

وتناول المؤلفون في القسم الثالث تراجم الأدباء واللغويين، في فصلين، الأول منهما لتراجم الشعراء والأدباء في المصادر التالية:

«طبقات فحول الشعراء»، و«الشعر والشعراء»، و«طبقات الشعراء المحدثين»، و«المؤتلف والمختلف»، و«معجم الشعراء»، و«ديومة الدهر»، و«الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة»، و«معجم الأدباء»، و«لحقت بنصوص مختارة من «طبقات فحول الشعراء»، و«معجم الشعراء»، و«طبقات الشعراء»، والثاني منهما لتراجم النحاة واللفويين، في المصادر التالية: «مراتب النحويين»، و«طبقات النحويين البصريين»، و«طبقات النحويين واللفويين»، و«نزهة الألباء»، و«إنباء الرواة»، و«بغية الرواة».

وخصص المؤلفون القسم الرابع لكتب الأنساب والمصادر التاريخية والجغرافية والمصادر والمراجع العامة وفق ما يلي:

كتب الأنساب، «جمهرة النسب»، و«نسب قريش»، و«جمهرة نسب قريش وأخبارها»، و«مختلف القبائل ومؤلفها»، و«أنساب الأشراف»، و«جمهرة أنساب العرب»، و«الإكمال»، و«الأنساب»، و«معجم قبائل العرب القديمة والحديثة»، و«لحقت باختيارات من كتب «جمهرة النسب»، و«مختلف القبائل ومؤلفها»، و«جمهرة أنساب العرب»، و«معجم قبائل العرب».

المصادر التاريخية: «تاريخ خليفة بن خياط»، و«الأخبار الطوال»، و«تاريخ الرسل والملوك»، و«مروج الذهب»، و«تجارب الأمم»، و«المنتظم في تاريخ الملوك والأمم»، و«الكامل في التاريخ»، و«البداية والنهاية»، و«لحقت باختيارات من كتابي «مروج الذهب» و«تجارب الأمم».

المصادر الجغرافية: «كتاب البلدان» للياقوتي، و«الممالك والممالك»، لابن خرداذبة، و«صفة جزيرة العرب»، و«كتاب البلدان»، لابن الفقيه، و«الممالك والممالك»، للأصطخري، و«أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم»، و«معجم ما استمع»، و«الممالك والممالك» للبكري، و«الجبال والأمكنة والمياه»، و«نزهة المشتاق»، و«معجم البلدان»، و«آثار البلاد وأخبار العباد»، و«الروض المعطار في خبر الأقطار»، و«بعض

المعجمات الجغرافية المعاصرة، واتبعت بمختارات من «المسالك والممالك» لابن خردادبة، و«آثار البلاد وأخبار العباد»، و«الجهال والأمكنة والمياه»، و«معجم البلدان».

الرحلات: «رحلة ابن فضلان»، و«رحلة ابن جبير»، و«رحلة «ابن بطوطة»، و«رحلة البلوي»، و«رحلات أخرى، وألحقت بمختارات من «رحلة ابن فضلان»، و«رحلة ابن جبير».

مصادر المصادر ومراجعتها: «الفهرست»، و«مفتاح السادة ومصباح السيادة»، و«معجم الأدباء»، و«كشف الظنون»، و«هدية المارفين»، و«أبجد العلوم»، و«أعلام العرب في العلوم والفنون»، و«تاريخ الأدب العربي»، و«تاريخ التراث العربي»، و«معجم المؤلفين»، و«معجم المطبوعات العربية والمصرية».

الموسوعات: «نهاية الأرب في فنون الأدب»، و«صبح الأعشى»، و«دائرة معارف الهمستاني»، و«دائرة معارف القرن الرابع عشر»، و«الموسوعة العربية الميسرة»، و«الموسوعة الإسلامية الميسرة»، و«الموسوعة العربية العالمية»، و«دائرة المعارف الإسلامية».

تراجم الأعلام العامة: «وفيات الأعيان»، و«وفات الوفيات»، و«سهر أعلام النبلاء»، و«الأعلام»، وألحقت بمختارات من «الفهرست»، و«كشف الظنون»، و«هدية المارفين»، و«معجم المطبوعات»، و«الأعلام».

وحوى القسم الخامس مختارات من كتاب الأمالي لأبي علي القالي، وبلغ المختار عشرين نصاً (ص 333-386).

9-5 - دراسات في المكتبة العربية التراثية: وضع الكتاب عادل الفريجات، وطبع لأول مرة عام 1997 مستفيداً من الكتب الكثيرة السابقة في هذا المجال⁽²⁶⁾، ولا يلتزم المؤلف بمنهاج «مصادر التراث والمكتبة العربية» المقرر في الجامعات السورية، وإن اتفق معه في موضوعات كثيرة.

وقسم كتابه إلى ثلاثة أقسام، عنون الأول بـ «جوانب من المكتبة العربية التراثية»، وعرض فيه للتأليف النوعي والموسوعي في التراث العربي الأدبي والتاريخي بمفصلة، وتناول مشكلة الكتب المفقودة أو المنشورة ناقصة في زماننا، وظاهرة المتابعة والتتبع في كتب التراث، وقضية تصنيف المعارف العربية بالشعر.

وعرّف مفصلاً أو موجزاً في القسم الثاني ضرورياً من كتب التراث، وهي «أمثال العرب» للمفضل الضبي، و«فحولة الشعراء» للأصمعي، و«طبقات فحول الشعراء» لابن سلام الجمحي، و«المعمرون والوصايا» لأبي حاتم السجستاني، و«الفاضل» للمبرد، و«الورقة» لمحمد بن داود بن الجراح، و«شجر الدر» لأبي الطيب اللفوي، و«معجم الشعراء» للمرزباني، و«الفصول الأدبية» للصاحب بن عباد، و«الصدقة والصديق» لأبي حيان التوحيدي، و«الحقائق الفناء» في أخبار النساء» للمعافري المالقي، و«معجم الأدباء» لياقوت الحموي، و«النجوم الزواهر» في معرفة الأواخر، لابن اللبودي.

وتناول في القسم الثالث بعض الكتب والدراسات التي ألّف في زماننا، وأنصب اهتمام أصحابها على قضايا التراث أو مصادره أو مؤلفاته أو نصوصه أو أعلامه أو بلدانه، وهي «أقدم المخطوطات العربية في المالم» لكوركيم عواد، و«تاريخ التراث العربي - المجلد الثاني» لفؤاد سزكين، و«قصائد جاهلية نادرة» ليهي الجبوري، و«أشعار العامريين الجاهليين» لعبدالكريم يعقوب، و«شاعرية المتنبي في القرن الرابع للهجرة» لمحيي الدين صبيحي، و«فن الشعر لأرسطو وأثره في البلاغة والنقد العربيين» لشكري عياد، و«ملاح يونانية في الأدب العربي» لإحسان عباس، و«أعلام الفكر في دمشق بين القرنين الأول والثاني عشر للهجرة» لإحسان خلوصي، و«حلب في كتب البلدانين العرب، لشوقي شعث وفالح بكور.

10-5 - تشير هذه الكتب إلى جملة ملاحظات، نوجزها ههنا يلي:

- توافي غالبية هذه الكتب بالنظر إلى مجمل محتوى الكتاب الواحد منها مفردات المنهاج التي تتركز حول التعريف بمصادر التراث الأدبية واللغوية من جهة، وتمكين الطلبة من قراءة هذه المصادر والتعامل معها والكتابة عنها من جهة أخرى، إذ تعاني بعض الكتب من الإفراط في الإيجاز، مثلما تتوسع بعض الكتب في التعريف بالمصادر.

وثمة ملمح ثان لهذه الإشكالية يتبدى في الكتابة عن المكتبة العربية برمتها في التاريخ والجغرافية والأنساب والعلوم العامة.. إلخ مثلما فعل مؤلفو بعض الكتب، ولربما رأوا تضيقاً في الاختصار على المصادر اللغوية والأدبية بالنظر إلى صغرية فصل اللغة والأدب عن العلوم الإنسانية والأساسية الأخرى مثل كتب الجغرافية والتاريخ والرحلات أو كتب الحيوان. وإذا وافقنا على مثل هذا الرأي فإن المكتبة العامة شاملة لكل أنواع العلوم، ولا يستطيع طلبة اللغة العربية وآدابها، ولا يناسبهم بأي حال، أن يلموا بالمكتبة العربية في مجالات العلوم جميعها. وفي مثل هذه الحالة، يفضل أن يوضع إطار عام للمكتبة العربية، ثم يقتصر التأليف الشارح على المصادر اللغوية والأدبية، ويتسع التأليف بعد ذلك إلى مصادر اللغة العربية وعلومها مثل النحو والبلاغة والصرف والإيقاع، لأهميتها في تكامل المعرفة اللغوية والأدبية.

- لا تعنى غالبية هذه الكتب بأساليب تعامل الطلبة من المصادر بالشكل الكافي من حيث التعريف بالأعلام المؤلفين والتاريخ الأدبي لمراحل التأليف والتصنيف في خصائص هذه المراحل تبويباً وتفريداً معللاً، وتكرراً للفهارس اللازمة، ورسماً لطرائق قراءة المصادر.. إلخ.

- تفتقر غالبية هذه الكتب إلى طببعة الكتاب الجامعي من حيث موازنة مستوى الكتابة لمدارك الطلبة ووعيهم، وأهمية تحبيب المادة الدراسية وإقبالهم على محتواها الصعب بالنسبة لبقية المواد الأخرى، إذ يتهيب الطلبة التعامل مع كتب التراث، ولتتابهم خشية قراءتها، مما يستدعي وضع تدريبات لغوية وقراءة للنصوص القديمة تمرهاً على القاموس اللغوي الخاص لهذا العصر أو ذاك، وعلى أساليب الكتابة والتصنيف التي تطورت من عصر لآخر.
- إن المتقدمين في درس المصادر يجدون عنقاً في الوصول إلى المصادر وحمس قراءتها علمياً والاستفادة منها، فكيف بالطلبة الجدد الذين لا يجيدون القراءة العادية، وليسوا بقادرين على ذلك مغاليقها، وفهم مراميها وأنماطها الفكرية واللغوية والأدبية. ويفضل لو حوت كتب المصادر أبحاثاً في مفاهيم الأنماط الثقافية تقريباً للطلبة من التقاليد الأدبية وخصوصياتها الثقافية واللغوية، ويتصل ذلك بمفاهيم التأليف والمؤلف وفكرة الأدب وحياة اللغة.. إلخ.

ويتعزز هذا المنهج بالعناية الفائقة بالقضايا الثقافية الناعمة لإشكاليات المكتبة العربية، لأن المهم هو تعريف الطلبة بحدودها، وهي شاملة وواسعة الثراء، وباتجاهات التأليف والتصنيف العامة فيها، ولأسيما التأليف اللغوي والأدبي، ويتمكنهم من التعامل معها وفق آليات وإجراءات مدروسة ومتلازمة مع خطة دراسية لتنمية المهارات والخبرات النظرية والعلمية، وبالتعمق في درس نماذج من المصادر اللغوية والأدبية، فمن المتعذر على المتخصصين أنفسهم أن يحيطوا بالمكتبة العربية كلها، على أن يضاف إلى الكتاب الجامعي المقرر أدلة داعمة للمنهج مثل القواميس الصغيرة حول المصادر اللغوية والأدبية ومؤلفيها وتحديد عصورها وموضوعاتها وقضاياها، أو الكراسات التدريبية لتنمية المهارات والخبرات في مجالات المكتبة العربية.

6 - آفاق التطوير:

1-6 - **الكتاب الجامعي**: إعادة النظر في الكتاب الجامعي بذاته وهي صلته بالمنهاج أو الخطة الدراسية، ويتطلب ذلك وضع مقرر يستوعب مفردات المنهاج، ويلبي احتياجات الخطة الدراسية، ويكون ذلك بتأليف مجموعة أساتذة أو فريق التأليف، وأن يتعاقد التأليف مع عناصر الخطة الدراسية الأخرى. وأن يراعى في التأليف الابتكار والجدة، والانطلاقة من الجهود السابقة، وأن يتضمن التأليف أدلة داعمة للكتاب الجامعي المقرر لاستيعاب أطر المكتبة العربية ودراسة مصادر التراث العربي مثل الإطار التاريخي وإطار القضايا والموضوعات مثل الأنساق الثقافية وإطار الاتجاهات التأليفية وإطار التعريف التفصيلي ببعض المصادر وإطار تحليل المصادر.

أما الأدلة فتتجه إلى **تنمية المهارات والخبرات** حول المصادر، وتزويد الطلبة بقاموس صغير لأبرز المصادر ومؤلفيها وخصائصها الرئيسية.

2-6 - **مفردات المنهاج**: إعادة النظر في مفردات المنهاج، فليس مناسباً أن يدرس الطلبة مصادر التراث العربي جميعها في ميادين التأليف والتصنيف المختلفة، ولعل الأنفع والأنسب هو تدريس مصادر التراث العربي في أقسام العلوم الإنسانية، فيدرس طلبة كلية الآداب بأقسامها الإطار العام للمكتبة العربية، والتخصص والتعمق في مصادر التراث العربي لقسم نفسه، مثل الفلسفة وعلم الاجتماع والتاريخ والجغرافية.. إلخ، وترسم مفردات المنهاج لقسم اللغة العربية وفق هذا التوجه، ولما كانت هذه المادة بهذه الأهمية، فإن الأفضل هو توزيع المقرر إلى السنوات الأربع، فتدرس مصادر التراث العربي في العصر الجاهلي في السنة الأولى، وتدرس مصادر في العصر الأموي في السنة الثانية، ثم تدرس مصادر في العصر العباسي والأندلسي

في السنة الثالثة، ثم تدرس مصادره في عصر الممالك والدول والعصر الحديث في السنة الرابعة.

3-6 - **حلقات البحث**: إعادة النظر في حلقات البحث، وأن تخص لها نصف العلامة، وأن ترسم إجراءات التنمية التربوية والعلمية لتوسيع أسباب معالجة الطلبة لمادة المصادر، ويتصل ذلك بتواهر مغاير الدرس والتحليل والتشخيص، فليس بمقدور الأستاذ الجامعي أن يعنى بعدد هائل من الطلبة وتوجيههم وإرشادهم، بينما جاوز عدد طلبة السنة الأولى المئات بعد الألف، ولا نفعل في هذا المجال العناية بمكتبة الكلية من حيث تواهر المراجع اللازمة والقيم المطلع والمكان المناسب لاستخدام المراجع داخل المكتبة والأجهزة الحديثة مثل الحواسيب وشبكة المعلوماتية والتصوير الإلكتروني.. إلخ.

4-6 - **مغاير التحليل**: إحداث مغاير التحليل العلمي المزودة بأحدث الأجهزة وتواهر النشر الإلكتروني والاتصالات عبر شبكة المعلوماتية، فقد صار متاحاً الاتصال بمواقع المكتبات الكبرى والمؤسسات الثقافية والإعلامية والكتاب والفنانين والعلماء والإعلاميين، مثلما أصبحت آلاف المخطوطات والمصادر على الأقراص، وتتساعد مكانة النشر الإلكتروني من عام لآخر تهسراً لحصول الطلبة على المصادر، فهم يلاقون عنثاً كبيراً في تأمين كتب المصادر، على أن تعويد الطلبة على ترشيد استعمال مثل هذه المخاير المزودة بتقانات حديثة متطورة من شأنه أن يسارع إلى تنمية معرفتهم العلمية، ويجنبهم هدر الوقت والجهد والإنفاق، ويعجل في إنجاز تلقيهم الذاتي المفيد للكتاب المقرر.

5-6 - **الطباعة**: إعادة النظر في طباعة الكتاب الجامعي تحسناً من الغلاف إلى المحتوى، فثمة كتب جامعية مفرطة الأغلاط اللغوية والطباعية، أما الحروف ونوعية الورق وغير ذلك فهي منفرة للعين وعسيرة القراءة.

6-6 - **خدمات البحث العلمي**: تواهر خدمات البحث العلمي للطلبة

مثل مشروعات التنشيط العلمي الداعمة للكتاب الجامعي المقرر كإحداث لقاء ثقافي أسبوعي واستقبال للخبراء وذوي الرأي في مجالات الخطة الدراسية، وتكوين جماعات أصدقاء التراث العربي ومحبيه، وقد تكتفى هذه الجماعات باسم عالم لغوي أو أديب معروف ممن يحفل بهم مقرر المكتبة العربية ومصادر التراث العربي.

الهوامش

- (1) نسبت، ج. د. (ون. ج. انتوتسميل): «منهاج البحث التربوي» (ترجمة د. حسين سليمان فوزة ود. إبراهيم بسيوني عميرة)، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط 2، 1977، ص 149.
- (2) بوترنز، روبرت: «منهج المدرسة الابتدائية» (ترجمة نجيب يوسف بنوي، مراجعة د. حامد مصطفى همار)، سلسلة «الألف كتاب»، دار الفكر العربي، القاهرة 1965، ص 114.
- (3) إبراهيم، عبدالمعتمد: «التوجه الفني لدرسي اللغة العربية» دار المعارف بمصر، القاهرة، ط 5، 1970 (الط 1، 1961).
- (4) مكي، الطاهر أحمد: «دراسة في مصادر الأدب»، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط 3، 1976، ص 12 (الط 1، 1968).
- (5) فاخوري، محمود: «منتديات من نصوص قديمة» (دمت) ص 3.
- (6) يؤكد أومبرتو إيكو، وهو الروائي والناقد المعروف على هذه الفوائد الجلية في أحدث كتاب في باب، انظر:
- إيكو، أومبرتو: «كيف نعد رسالة دكتوراه: تقنيات وطرائق البحث والدراسة والكتابة» (ترجمة علي منوفي)، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002.
- (7) الطرابلسي، أمجد: «منظرة تاريخية في حركة التأليف عند العرب في اللغة والأدب، منشورات جامعة البعث، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مديرية الكتب والطبوعات الجامعية، 2000-2001، ص 3 (الط 1، 1954).
- (8) المصدر نفسه، ص 3.
- (9) المصدر نفسه، ص 5.
- (10) المصدر نفسه، ص 6.

- (11) «منتخبات»، مصدر سابق ص 4.
- (12) «منتخبات»، مصدر سابق ص 3.
- (13) البديقي، عمر: «مصادر التراث العربي في اللغة والمعجم والأدب والتراجم»، جامعة حلب، كلية الآداب، ط 5، 1977، ص 5 (الط 1، 1968).
- (14) المصدر نفسه، ص 6.
- (15) «دراسة في مصادر الأدب»، مصدر سابق ص 11.
- (16) المصدر نفسه، ص 7.
- (17) المصدر نفسه، ص 12.
- (18) إسماعيل، عز الدين: «المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي»، دار المعارف، القاهرة، ط 2، 1980، ص 6. (الط 1، 1977).
- (19) المصدر نفسه، ص 7.
- (20) المصدر نفسه، ص 7.
- (21) المصدر نفسه، ص 7.
- (22) كجوي، سمير: «روائع التراث العربي: دراسة في مصادر اللغة والأدب والمعجم»، جامعة تشرين، كلية الآداب، مديرية الكتب والمطبوعات، 1983-1984، اللاذقية 1985، ص 6.
- (23) كجوي، سمير سميد: «مجموع تراثية»، جامعة تشرين، كلية الآداب، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية 1992-1993، اللاذقية ص 4-3.
- (24) المصري، شوقي (وزميله د. محمد شفيق البيطار ود. محمد علي دقة): «المكتبة العربية»، منشورات جامعة دمشق، 1968-1999، ص 3.
- (25) المصدر نفسه، ص 4-3.
- (26) ذكر عادل الفريجات كتباً ودراسات ألقت من قبل، أمثال كتاب الدكتور أمجد الطرابلسي «منظرة تاريخية في حركة التأليف عند العرب في اللغة والأدب»، وكتاب الدكتور عمر البديقي: «مصادر التراث العربي في اللغة والمعجم والأدب والتراجم»، وكتاب الدكتور عز الدين إسماعيل «المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي»، وكتاب «دراسات في المكتبة العربية وتكوين أئثاره» للدكتور محمود أحمد حسن المرغني، وكتاب «الوجيز في مراجع التراجم والبلدان والمصنفات وتمريفات العلوم» للدكتور محمود محمد الطنحاني، وكتاب «عيون المؤلفات» لمبدؤالوهاب الصابوتي، وكتاب «معجم المعاجم» لأحمد الشرفلوي إقبال، وكتاب «اللفظ ومعاجمها في المكتبة العربية» للدكتور عبداللطيف الصوفي. انظر:
- الفريجات، عادل: «دراسات في المكتبة العربية التراثية»، منشورات دار علاء الدين دمشق، الط 2، 1999، ص 6 (الط 1، 1997).

بغداد نضريء
التاريخ

سوادي عيد محمد

المدينة العظمى، قال فيها المؤرخون والجغرافيون والبلدانيون والرحالة، دار السلام، مدينة السلام، الزوراء، تتعدد الأسماء لحاضرة الخلافة العباسية ومهدىها، وعاصمة العالم الإسلامي كله لكنها مدينة المتصور المدوّرة، إذ أريد أن تكون، عين الدنيا وحاضرة التاريخ، فكان ما حصل! كانت بمفهوم اليوم مدينة دولية «Cosmopolite» بولقة، انصهرت فيها عناصر وأمم شتى مختلفة شاخصة بين الراغبين، قبلت أوجها في حضارتها وثروتها وبسطة الممش فيها، فهري الناظر عن قرب وعن بعد، أميابه ترفها ورغبتها وعمرائها! فلا عجب أن يشير أبي قتيبة إلى أن تمازج الثقافات فيها، جعلها، تتبوأ مركزها في العالم الإسلامي إذ تواجد إليها الناس من كل حذب وصوب وفريق يطلب الكسب وفريق تستهويه الحياة العلمية والفكرية وفريق يطلب الترف فإذا بغداد تشارك فيه⁽¹⁾. إنها مسرح يملو فيه صوت العربي والفارسي والرومي والنبطي والتركي والصيني والهندي والبربري والزنجي وفيهم المسلم والنصراني واليهودي والصابئ والمسامري والمجوسي واليوزي⁽²⁾.

ويمضي المقدسي، ومن أهل القرن الرابع الهجري قائلاً: «جاء هؤلاء إلى بغداد بأطراف من الفكر والرأي»⁽³⁾. وشهد مجتمعا البغدادي زمراً (تكتلات) اجتماعية قائمة على أسس جنسي، وفي أسواقها، يلمس المقدسي، ظاهرة هذا التكتل، فيسمع لفظ العاملين من أهل النعمة ويشير من طرف خفي إلى حماسة مندفعة من التفاضل بين

النصارى واليهود وكذلك بين الحنابلة والشافعية والشيعة، ولعل هذا الاندفاع ترك تأثيره على علاقاتهم، إن إيجاباً أو سلباً.

ولا ريب في أن تشهد العناصر الاجتماعية في بغداد، ثراءً عريضاً ينصب في أيدي الخلفاء العباسيين من منابع عديدة، ليخلق رقيها بلغ من النضج مداه، علماً وفناً وترهاً، إذ بدأ في الحجاز وانتقل إلى الشام والكوفة ثم جنت ثماره بغداد⁽⁴⁾ فتشكلت مقومات المجتمع البغدادي وبرز بطابع متميز، عرفه التاريخ «بالمزاج البغدادي» يومس بالطرف وتذوق الحياة والاستمتاع بترتها ورغبتها؛ والصورة التي يرسمها المقدسي، يتجسد فيها الصنق: «بغداد لأهلها الخصائص والظرافة والقرائح واللطافة، هواء رقيق وعلم دقيق، كل جيد فيها، وكل حسن فيها، وكل حاذق فيها وكل قلب إليها وكل حرب عليها، وهي أشهر من أن توصف وأحسن من أن تتعت وأعلى من أن تمدح»⁽⁵⁾. ولعل ما جاء به أحد كتابنا المعاصرين وهو يثني على المقدسي يبدو أكثر تصرفاً في انتقاء المديح، إذ يشهد برقيها استناداً إلى مصادر، لدرجة لم تبلغها مدينة في عصرها، فوصفها بزهرة المشرق وجنة الدنيا ومدينة القصور، وتحفها البساتين والحدائق الفناء وتترجمها الميادين العريضة⁽⁶⁾، أنهرت طرقاتها بالمصاييح ليلاً، حتى إنها برزت سائر المدن، إذ ازدحمت بالمساجد الكبيرة تطرّز جدرانها، أشكال هندسية جميلة وزخارف بديعة ونقوش زاهية يشهد الزائر فيها المدارس ودور العلم ودور الشفاء والملاجئ ونختم بأنها عروس المدائن ومنارة الحواضر، ثم يبالغ قليلاً ليقول إن عدد سكانها قرابة المليونين⁽⁷⁾.

وبجانب الدقة ما كتبه الدكتور أحمد عبدالستار الجواري، إن الترف واللهو والشراب والأنس، الذي أصبح شيئاً أشبه بالضرورة اللازمة للحياة، وهو من مظاهر التجديد في بغداد، خلال العصور العباسية إنما تركه تأثير الأعاجم في الحياة الاجتماعية، على حد قوله، إذ أصبحوا يؤلفون عنصراً أساسياً من عناصر التوجيه

الاجتماعي⁽⁸⁾. غير أن هذا التجديد اقتضته عوامل أساسية، لها مماس بالتغيرات الاقتصادية، وأن بغداد هي من أكبر العواصم خلال القرنين الثالث والرابع الهجريين، ورثت ملك كسرى ومعظم بلاد الدولة الرومانية وفتحت أبوابها أمام الثروات والموارد العظمى⁽⁹⁾.

ومن المفيد أن ننقل التأثيرات التي تركتها، بغداد في نفس الرحالة ابن جبير، وهو الذي زارها وتلمسها عن قرب، لنسجل بعض المصاديق في الانتماسات المبهجة لحياتها الزاهرة بأنواع السرور والبهجة في أحاسيسه ومشاعره، حتى أصبح - كما أفاد - اسمها علماً على البهجة والإنافة والأنس⁽¹⁰⁾. وفي هذا السياق يقطع اليقيني وهو وليد بغداد وابنها، بالقول، مبتدئاً عن المواطن أن بغداد «ليس لها نظير في مشارق الأرض ومغاربها سعة وكبراً وعمارة وكثرة مياه وصحة هواء، وسكنها من اصناف الناس وأهل الأمصار والكور وانتقل إليها من جميع البلدان القاصية والدانية وآثرها جميع أهل الأفاق على أوطانهم»⁽¹¹⁾ ويزعم في سياق حديثه عن أن اعتدال الهواء وطيب الشرى وعذوبة الماء، حسنت أخلاق أهلها ونضرت وجوههم وانفتحت أذهانهم حتى فضلوا الناس في العلم والفهم والأدب، فليس أعلم من عالمهم ولا أروى من رواتهم ولا أجدل من متكلمهم ولا أحق من مفتيهم ولا أعرب من نحويهم ولا أصلح من قارئهم ولا أمهر من مطيبهم ولا أكتب من كاتبهم ولا أشعر من شاعرهم»⁽¹²⁾.

ومن خلال ما كتبه الدكتور طه حسين يمكن أن نستشف تعددية الآراء في عاصمة العباسيين، وهو يتحدث عن العلماء والفقهاء الذين كانوا يفتشون المجالس في بغداد، فيعبروا عن شغفهم ببغداد وهيامهم فيها وذلك على الرغم من شدة القلق والاضطراب السياسي، فإن الحياة كما يبصرها هذا الكاتب، غضة نظرة، فهناك مجلس يتزعمه سابورين أردشير ومجلس آخر يترأسه أبو العلاء المعري وآخر يجمعه الشريف الرضي، وهناك مجالس فلسفية وكلامية يشهدا العامة مثل

مجمع الشريف الرضي ومجامع أخرى لا يشهد بها إلا أفراداً تأخوا وانتقوا على ألا يحضر اجتماعهم إلا من نحى نحوهم في الرأي⁽¹³⁾.

ويخيل إلينا أن قراءة بعض الكتاب والمؤرخين لمساهمة الحرية الفكرية والمقائدية في بغداد كانوا يقتبسونها، مما سجله ابن الجوزي وهو واحد من مؤرخيها المعاصرين الكبار، إذ يريد في حديثه عن المجالس العلمية والاجتماعية فيها التي كان العلماء يتصرفون إليها في الدور والقصور والمساجد يتناظرون في فروع العلوم المختلفة وكان هؤلاء العلماء متقنون لعلومهم وفنونهم ويحرصون على دعم آرائهم بالأسانيد المقبولة والمقولة فيحفظون بتقدير الحاضرين، وكان غالباً ما يتم ذلك بحضور الخليفة أو أحد كبار رجال الدولة، وأن الخلافات في الرأي بين رجال العلم والفقه والأدب والنحو تمر عن مفرز التزامهم الفكري والمقائدي الموضوعي، مما يترك تأثيره في تفليب الحرص على تمثيل أوامر الملاحظات العلمية دون الاستئثار بخصوصية آرائهم ومعتقداتهم⁽¹⁴⁾.

والحق فإن الرأي والرأي الآخر هو سمة العصر في بغداد على عهد الخليفة العباسي المأمون، فقد اجتمع للشاعر أبي الجعد ستة إخوة اثنان منهم يتشيمان واثنان مرجئان واثنان خارجيان وكلهم في بهت واحد⁽¹⁵⁾. ويشير ابن أبي أصيبعة إلى أن مجلس يوحنا بن ماسويه وهو طبيب الخلفاء العباسيين عبدالله المأمون والمعتصم بالله والواثق بالله والمتوكل على الله، وهو إلى جانب ذلك فيلسوفاً وأديباً وفقهياً كان مجلسه «أعمر مجلس بمدينة السلام لمطبيب أو متكلم أو متفلسف أو متأدب لأنه يجتمع فيه كل صنف من اصناف أهل الأدب، وأظهرت له التلمذة في قراءة كتب المنطق عليه، وأظهر له التلمذة بقراعتها كتب جالينوس في الطب عليه»⁽¹⁶⁾.

كان العلماء المسلمون وطلبة العلم ومريدوه في جميع الأفاق يحنوهم الطموح والأمال لحضور هذه المجالس في بغداد، فيجعلون

الوصول إليها واجباً علمياً للاستمتاع والاطلاع على نفائس المخطوطات والتعريف بها والإفادة منها، وقد استمر ذلك لدى ما يقرب من خمسة قرون⁽¹⁷⁾.

لقد أضحت من المسلم به، أن بغداد، لم تكن العاصمة السياسية ومركز الخلافة، بل كانت إلى جانب ذلك، ملتقى العلماء والتجار وزعماء الحركات السياسية والمنهجية، ويقرر آدم متز، أن هذا لم يكن غريباً في المجتمع العباسي الذي تمثل الإسلام وعرف قدر العلم ومكانته فهياً له وسائله وأخذ بأيدي أهله إلى أعلى الدرجات، كما أنه ليس عجباً أن يسمى أهل الأقطار والأمصار الإسلامية للمثول إلى بغداد والانضمام إلى مجتمعاتها العلمية والفكرية وزيارة المكتبات وحوادث الزواجر ومؤسّسات التعليم وجعل العلم أساساً للارتقاء، وأنصف هذا المؤرخ بقوله، **إن ذلك الاندفاع المصحوب بالإرادة والتصميم مما يدعش له الباحثون من غير المسلمين لأنهم لم يقفوا في التاريخ على أمة أهدت الحضارة الإنسانية بالثروات الفكرية كأمة الإسلام**⁽¹⁸⁾.

وأغلب الظن، أن مكرمات الخلفاء والأمراء والهدايا والمعطيات والمنح التي يقدمونها للعلماء وطلبة العلم، فضلاً عن الممولين الأغنياء وكبراء بغداد ممن يحملون بعض الأموال وفقاً لمن يطلب العلم من جميع البلاد الإسلامية، ساهمت، بقدر كبير في تطلع هؤلاء العلماء والفقهاء والشعراء نحو بغداد؛ يذكر ديورانت، أن الخلفاء العباسيين كانوا يستدعون العلماء من البصرة والكوفة والموصل وسائر الأمصار إلى بغداد لتنشيط حركة التأليف والترجمة، وكانوا ينفقون عليهم الأموال فتقلوا أمهات الكتب من السريانية واليونانية والفهلوية والمنكرية وكاد المأمون أن يفلن بيت المال، حين كافأ حنين بن إسحق على أعماله بمثل وزن كتبه التي ترجمها ذهباً⁽¹⁹⁾. كما أجرى الخليفة المقتدر بالله على ابن دريد العالم النحوي المشهور خمسين ديناراً شهرياً حين قدم

بغداد فقيراً⁽²⁰⁾. ونوه بن أبي أصيبعة إلى أن الخليفة هارون الرشيد كان يمنح كثيراً من الحرية والتكريم للعلماء والمتعلمين⁽²¹⁾ فقد منح أحد العلماء مائة ألف درهم⁽²²⁾. وأشار المسعودي إلى أن هذا الخليفة كان ولوعاً في اصطحاب أهل العلم معه أيا كان ذهب أو خرج من بغداد، فقد توفي علي بن حمزة الكسائي النحوي الكوفي وإمام القراء ومحمد بن الحسن الشيباني القاضي صاحب الإمام أبي حنيفة النعمان وهما في معية الخليفة في مدينة الري ببلاد فارس⁽²³⁾، كما بلغ تكريم العلم والعلماء في بغداد أن الخليفة هارون الرشيد نفسه كان يصب على أيدي العلماء الذين ينتهون من تناول الطعام معه على كثرة خبمه⁽²⁴⁾. وشخص القفطي الثلاثة من خلفاء بني العباس وهم الرشيد والمأمون والمتوكل، كانوا يحرصون على طلب العلم وتعميم المعرفة وتعميد من يعمل بها وترجمة ما كتب فيها إلى العربية، وكان قبل ذلك الخليفة المنصور، اجتذب الأطباء **النساطرة إلى بغداد** فترجموا له كتب في الطب والنجوم والهندسة والآداب وألفت له كتب في الحديث والتاريخ حتى امتلأت بها الخزانات والمستودعات فكان يبالغ بإكرامهم ويعزز وفادتهم⁽²⁵⁾.

وتحدث أوليري بإعجاب وتقدير عن عصر الأهمية التي ولجتها بغداد لتصبح كعبة العلم والأدب ومركز التجارات والصناعات في عالم العصور الوسطى فقد أتت مخطوطات التراث ودفاتر العلم التي ضاق عنها قصر الخلافة بسعته، أكلها، بظهور كوكبة من الشعراء العظام من أمثال أبي المتاهية والعباس بن الأحنف ومروان بن أبي حفصة ومؤرخين لامعين منهم الأصمعي والواقدي والطبري، ثم يادر الخليفة هارون الرشيد إلى إنشاء مكتبة مفتوحة الأبواب رصيدها التراث المدون والمخطوطات المؤلفة والمترجمة، سياحة للدارسين وطلاب العلم، أطلق عليهم اسم «بيت الحكمة» تقديراً لجلالة رسالتها⁽²⁶⁾.

وأجوز لنفسه القول، إن بغداد قد تفرّدت بين مدن العالم

الإسلامي في عصر العباسيين، بصياغة آلية للتعليم الإلزامي في مدارسها التي أولت اهتمامها بجعل التعليم واجباً محتماً وملزماً للرعية بمختلف طبقاتها بإرسال أولادهم وبناتهم إلى المدارس، يتولى فيها معلمون متخصصون في فروع المعرفة لتعليم التلاميذ في مدة الدراسة السنوية، بل لا نعجب إذا سمعنا بإنشاء تعليم عال لجميع الطبقات وتأسيس مدارس عليها تشبه إلى حد كبير الكليات والمعاهد في الوقت الحاضر⁽²⁷⁾. ونقرأ عن هذه الأكاديميات العليا بوضع العلوم الفلسفية والرياضيات وعلم الفلك والعلوم الطبيعية والتاريخ والموسيقى في مسميات مفرداتها التدريسية⁽²⁸⁾.

ولا مندوحة فإن غالبية العلماء الذين برزوا في العالم الإسلامي خلال العصور الوسطى، كانت بغداد قد أرضعتهم من لبنائها فشبتوا مشبعين بعقريات تجلّ عن الوصف، ففي النصف الثاني من القرن الثاني الهجري لمع جابر بن حيان (ت 161هـ/777م) وهو أعظم كيميائي عربي أنجبته الكوفة وزعته بغداد ليعطف ثماره العالم بأسره في الكيمياء والعلوم الطبيعية والطب والفلسفة؛ وقد أثار حماسة بالغة في أهل بغداد لدراسة الكيمياء على أسس المنهجية العلمية والتطبيقية التجريبية فأنجج وأجاد وتعددت خطاه ليعلم بغداد والعالم الإسلامي على عناصر ومكونات كيمائية مثل الزئبق والكبريت ونبترات الفضة وحامض الأزوتيك وخواصها واكتشاف التفاعلات ووضع المعادلات الكيميائية والاهتداء إلى تفسير التبخر والتقطير والترشيح والتبلور والتصعيد والإذابة، وبواسطته نقلت كتب كثيرة من الأستانة إلى بغداد لترجمتها ودراستها، والتعقيب عليها ونقدها⁽²⁹⁾.

ولا نبالغ كثيراً بالقول، إن بغداد علّمت المنهج العلمي التجريبي بإيجاد الفرضية ثم تفسيرها واستنباط النتائج ومطابقتها على الواقع فإن صدقت تحولت هذه الفرضية إلى قانون علمي وهي المقولات التي جاء بها جابر بن حيان التي علا صداها في هذه المدينة⁽³⁰⁾، وفي إطار

هذا المسمى فإن بغداد سبقت العالم الأوروبي الحديث باكتشاف ملح البارود والمفرقعات عن طريق التجارب التي انهمك جابر بن حيان في إجرائها، وذلك باعتراف المستشرق الألماني جورج يعقوب⁽³¹⁾. وفي بغداد ظهر لأول مرة الاهتمام باتجاه اكتشاف «علم الجبر» على يد محمد بن موسى الخوارزمي، ففي جَوْها المشيع بالقناعات اهتدى هذا العالم الرياضي إلى تأليف كتابه الموسوم «الجبر والمقابلة»، وهو (الحساب بالرموز) والكلمة الأولى في عنوانه جاءت «ALGEBRA» ومن تصغير اسم المؤلف الخوارزمي ظهرت كلمة «لوغاريتم» ثم سمي الخوارزمي إلى وضع علم الحساب للناس أجمعين⁽³²⁾.

وانتقدت في بغداد، شعة الفلسفة الإيمانية، ليعم سناها أرجاء العالم الإسلامي من مشرقه إلى مغربه، فكانت إن احتضنت فيلسوفها بل فيلسوف العرب، أبي يوسف يعقوب الكندي، فقد شوهد في بغداد سنة 205 هـ/820م وهو ينظر فلسفة إسلامية خالصة من شوائب الفلسفات القديمة وذلك بعد المخاض العسير في التعريب والترجمة والتعريف بفلسفة القدماء⁽³³⁾. وقد استقامت لديه نظريات «فلسفية» هي مقولات مفهومة أساسها الموازنة مع الدين، فكانت بغداد تردد صدى هذه المقولات «إن الفلسفة علم الحق والدين، وذهب إلى أن الذي يتنكر للفلسفة، إنما يتنكر للحقيقة ومن ثم فهو عاص⁽³⁴⁾ ولا وراءه فنحن نردد كذلك قول المؤرخين، إن الخلافة وعاصمتها بغداد كانت لتجمل بالكندي، فهو يزينها رونقاً وبهاء⁽³⁵⁾».

وحلق الطب بجناحيه في بغداد، يحدو ركه أعظم طبيب في الإسلام وفي العصور الوسطى في الشرق والغرب هو أبو بكر الرازي، نشده رئيساً في اليمارستان العضدي ببغداد سنة 310 هـ/927م⁽³⁶⁾. إنه طبيب الإسلام غير مدافع، طبيباً ومعالجاً ومعلماً للأطباء ومرشدهم، إنه ينطق باسم بغداد ليرشد أوروبا التي كان فيها الطب لا يزال يعبو على قدميه، يرشدها إلى الطريق الصحيح في العلوم

الطبية والجراحية، من خلال كتبه ورسائله وأطروحاته يعلمهم الطب التجريبي والتشريحي والسريري؛ لقد حق أن تُكتب بغداد في إطار صورة الرازي التي عُلفت على جدران كلية الطب ببغداد وهي تتربع صور أكبر الأطباء الذين خدموا الإنسانية، وهذه المرة ينبغي علينا كذلك أن نردد: «هذه بغداد مهد أبي الطب العربي، هذه مدينة السلام موطن جالينوس العرب»⁽³⁷⁾.

ثم تعهدت بغداد أن يكون لها فيلسوفها الذي لا يشق له غبار ففي رحابها نسمع صوتاً هائلاً: هنا هي بغداد يرفرف اسم الفارابي الذي وقع الإجماع على أنه أول الفلاسفة الكبار في الإسلام، وهو المعلم الثاني، نسمعه وهو يتحدث ويكتب ويضيف فيها سنة 316هـ/1928م الفلسفة والرياضيات والموسيقى⁽³⁸⁾ ويشهده العالم ويسمعه يقول: «مجدداً للعقل، إن أخص الخبرات بالإنسان هو عقل الإنسان، إذ بالعقل صار الإنسان إنساناً، وأن المعرفة هي الثمن شيء يملكه الإنسان في هذه الحياة»⁽³⁹⁾.

وسطع نجم وهّاج في سماء العراق، تتأثر منه أضواء تتسطر حروفها لتشكل اسم الحسن بن الهيثم، عالم المناظر والبصريات والضوء والصوت والهندسة والرياضيات والحساب والعدد، وبدأ يشعها إلى أقطار الإسلام طرقاتاً لتحليل المنطقي الرياضي والتقدير العندي ومبادئ الكون والطبيعة والمكان والزمان والحركة والآثار العلوية المتمثلة بالسحاب والضباب والرياح والأمطار والرعد والبرق والصواعق وطبيعة المعادن وأسباب تكونها والبحث في علوم الحيوان والنبات والنفس؛ غير أنه لم يكن ضائعاً على موطنه، ليهتف بأعظم إنجاز في تاريخ البشرية في إطار علم البصريات وعلم الضوء وعلم الصوت، لكي ترى فيها الإنسانية طريقها إلى النور والهداية وسلامة الطريق، عندئذ تتوفر لابن أبي أصيبعة مادة ثرية تجعله يبتج صفات عدة في مناقب هذا العالم الموسوعي⁽⁴⁰⁾.

ولا جرم، فإن بغداد كما قال أحد كتّابنا: «خلاصة المدن العربية الإسلامية، وهي كذلك خلاصة العقل العربي الإسلامي، وهي تحضر في ذاكرتنا بقوتها وحكمتها.. تحضر شامخة شموخ تراشا العربي الذي نما وترعرع على ضفاف دجلة والفرات»⁽⁴¹⁾.. وقل بعنانها وحنوها إذ تنجب أبنائها من العلماء والفلاسفة والفقهاء والأطباء والشعراء في مهدها.. ولكن لن يكون البيروني والشيخ الرئيس ابن سينا وغيرهما كثيرون بعيدون عن رحمها وهم في المشرق الإسلامي، إذ ردّوا رسالتها فأنبتتهم علومها وفلسفتها.. وقل بتقلها وتأثيرها تنحت رجالاً مثل ابن طفيل وابن رشد وابن النفيس وابن خلدون وغيرهم كثيرون، أعلاماً وعلماء وفلاسفة عظام في الغرب الإسلامي وهم ليسوا سوى أحفادها.

ولم تدخر بغداد، وصماً هي رسم الخطط والطرق لتمهيد اختلاف الأكابر من العلماء والفلاسفة والأدباء والشعراء إليها، ففي الربع الأخير من القرن الثاني الهجري، بدأت قوافل أهل العلم، تتقاطر إلى مدينة السلام، فقد استقدم الخليفة هارون الرشيد سنة 172هـ/788م الطبيب الهندي الذائع الصيت «منكة»⁽⁴²⁾ وهو نظامي بارع في الطب والعلاج، ويفيد كارل بروكلمان، أنه بحلول هذا الطبيب، بدأ عهد يلتقي فيه الطب اليوناني بالطب الهندي في عاصمة الرشيد على صعيد واحد⁽⁴³⁾؛ وبعد ثلاث سنين من إقامة الطبيب الهندي «منكة» فيها، استدعى الخليفة نفسه، الطبيب «بخيتشوع»⁽⁴⁴⁾ إلى بغداد، ثم توالى أبنائه وبعض آلهم يتوافدون إليها، وهم أطباء حاذقون وعقاقيريون مامرون.

وهي 204هـ/819م وطئت قدما أبي عمرو الجاحظ⁽⁴⁵⁾ أرض بغداد قادماً من البصرة، ليرى فيها صورته ببعدها وعمقها، أدبياً وكاتباً وعالمًا كما يرى يوحنا بن ماسويه⁽⁴⁶⁾ وهو من جنديسابور، بغداد سنة 206هـ/821م وهو يخطو فيها، رحبة تملو فيها جلبة للأطباء

والمعالجين، فيما يراها أبو إسحق إبراهيم النظام سنة 213هـ/828م دوحة للأدب والتقد وعلم الكلام والفلسفة وينزلها أبو معشر جعفر بن محمد البلخي⁽⁴⁸⁾ سنة 270هـ/883م ليُسمع فيها الحديث وعلم الفلك والتاريخ وعلم البلدان والجغرافيا؛ وفي السنة التالية يحل فيها أبو عبدالله، محمد بن جابر البتاني⁽⁴⁹⁾ ويعتكف في مرصده على نهر دجلة يرصد الكواكب ويتقدم في علم الهندسة وعلم الهيئة وحساب النجوم⁽⁵⁰⁾ ويُبصر أبو العلاء المعري⁽⁵¹⁾، بغداد، بقلبه وفكره سنة 391هـ/ لتفتح أمامه مغاليق الفكر والفلسفة والشعر والأدب وعمق الخيال؛ وبعد أقل من نصف قرن من حلول المعري يجيء زكريا بن محمد القزويني⁽⁵²⁾ سنة 440هـ/1048م إلى ضواحي بغداد فيراها على مرمى من عصاه، ثم يواصل إليها، مفكراً وبلدانياً وجغرافياً ومبصراً إلى كروية الأرض وهي تدور حول محورها قبل القائلين بها. أما هبة الله أبو القاسم، البيهقي الأسطرابي⁽⁵³⁾ فقد غش بغداد سنة 450هـ/1058م أديباً وشاعراً وعالمًا فلكيًا وطبيعيًا وفيلسوفًا ثم يرتحل ابن جبهر⁽⁵⁴⁾ إلى بغداد سنة 614هـ/1217م رحالة وأديباً راسخ الجنان وينعتها بما تستحق من الامتياز. ومن ثم نفرا غير هؤلاء الأفاضل عند القفطي وابن النديم، ممن شدوا رحالهم إلى بغداد واتخذوها مستقراً ومسرحاً لنشاطهم في العلم والفلسفة والأدب والفن.

ولما استطالت بغداد بمجدها، لُف عليها علماء الأندلس والمغرب، فاستقطبت جمهرة سديدة، منهم الأديب الحافظ بن محمد بن الوليد بن محمد الأندلسي الطرطوشي دخلها سنة 476هـ/1083م⁽⁵⁵⁾ ليُسمع فيها الشعر والأدب والحماس والمسابيل الجلدية والفقه على أبي بكر محمد بن أحمد الشاشي، مدرس النظامية؛ ورحل إلى بغداد سليمان بن خلف التجيبي الأندلسي البادي⁽⁵⁶⁾ وأقام فيها ثلاثة أعوام يدرس الفقه ويقرأ الحديث، وأتبعه أبو محمد عبدالعزيز بن أحمد القيمني الأندلسي وهو من أهل العلم

بالمريية، فاتصل بعلماء بغداد وأخذ عنهم ونال حظه من آداب المريية وعلومها⁽⁵⁷⁾.

ولاحظ سيديو من خلال مصادره، وهو ينقّب في تاريخ العرب المسلمين، أن الكتب الميريّة والمؤلفة في بغداد، تنسخ منها نسخاً ويتم تجليدها، ثم ترسل إلى الأقطار والأمصار وتودع هناك في المكتبات ومخازن الكتب مثل «بيت الحكمة التونسي» في مدينة رقادة، وهي «دار الحكمة في القاهرة» كما كانت ترسل إلى الخاصة من الأغنياء والموسرين وإلى المؤسسات العلمية هناك، ويجري الاحتفاظ بالنسخة الأصلية لكل مصنف وكتاب مستنسخ في بغداد⁽⁵⁸⁾، ويواصل سيديو، إن امتياز بغداد بمؤلفات علمائها ومصنفاتهم يتمثل بالروح العلمية الصادقة التي وجهت أهدافها فكانت تتقدم من المعلوم إلى المجهول وتراقب الظواهر بدقة لتستنتج الأسباب من النتائج، ولا تقبل حقيقة إلا متى أثبتتها التجربة وقد هيأ ذلك للعلماء في العصر الحديث أن يستخدموا هذا المسمى اللامع في اكتشافاتهم واختراعاتهم المعظمي⁽⁵⁹⁾.

ويمكن القول باطمئنان، إن بيع الكتب وابتاعها والتوفر على نسخها وتجليدها في بغداد، خلال المصور المباسية، أصبح يشغل حيزاً كبيراً في حياة الناس الاقتصادية والمعاشية، وكان في سوق الكتب الذي يجاور باب بدر في بغداد الشرقية (الرصافة) جلبة للمشتريين والبائعين للكتب والمصنفات بوساطة المسكة أو المقايضة؛ وقد شبّه «الأصفهاني» حركة هذه السوق بمثيلاتها من أسواق البضائع والسلع التي كان الناس يقبلون عليها يومياً⁽⁶⁰⁾؛ وكان المقتنون لهذه البضاعة الثمينة والأكثر رواجاً دلائون وسماسرة ووكلاء يقيمون أمانتها وقيمتها العلمية والفكرية⁽⁶¹⁾، وهي هذا الصدد أشار (طاش كبرى زادة) إلى أن هناك أكثر من سوق واحدة لبيع الكتب والمجلدات في بغداد، وأن هذه التجارة المنظمة والرائجة تقوم في أغلبها على عقد المزادات والتجمعات للبيع والشراء⁽⁶²⁾ ولعل هذه الأسواق كانت بمثابة معارض

عامة يرتادها الجمهور لمaine ما يصدر من المخطوطات الجديدة لتقرير البيع أو الشراء.

ونقرأ ما يفيدنا عن حركة الوراقة والوراقين وسوق الوراقة في بغداد، بما يجعلنا مقتنعين ولا نعدم الحجة أمام المتشككين، أن بغداد كانت تتفرد في جدية هذه الحركة وعمقها ومشاهدها المثيرة للدهشة والاستغراب في بلدان العالم الإسلامي ومنه: إن المؤرخ «ابن الجوزي» كان دقيقاً في إشارته، وذلك لمعاصرتة وحرصه على الملازمة للعلماء والشعراء الذين كانوا يفسونها فقال: «إنها سوق كبيرة وهي مجالس للعلماء والشعراء»⁽⁶³⁾.

ويزيدنا، ياقوت⁽⁶⁴⁾ بياناً لمساعدنا على التحليل، إن إحدى أهم مظاهر الحركة العلمية والفكرية في بغداد، ظهور الوراقين، الذين لم يكونوا مجرد مهنيين طارئين في مجمل الحركة الاقتصادية والاجتماعية، بل إنهم تركوا دورهم المؤثر في تاريخ الحضارة الإسلامية والثقافة العربية، فالوراقون كما يطينا ياقوت فهماً لنقول بأنهم بمثابة الناشرين للكتب والمؤلفات في العصر الحديث، إذ يقومون بنسخها وتصحيحها وتجليدها وعرضها وبيعها في الدكاكين والقيساريات المنتشرة في أروقة المدينة وميادينها، وترى بغداد وهي تمتج بالأدباء والشعراء والعلماء والفقهاء وهم يرتادون هذه الأماكن فيحصلون على مبتغاهم ويعقدون فيها المناظرات والمناقشات وكأنها الصالونات الأدبية التي شهدتها الغرب الأوروبي وبخاصة فرنسا إبان القرن الثامن عشر الميلادي.

ويطلعنا صاحب كتاب «الفهرست» على صورة تخصصات الوراقين واتجاهاتهم في تناول لون معين من المعرفة الإنسانية ونشرها، مثل الفلسفة أو الأدب أو الشعر وعلوم الطبيعة والطب، أو أنهم يعنون ويتخصصون في نشر أعمال مؤلف بعينه، فهناك «وراقون للمبرّد»⁽⁶⁵⁾ وهو أبو العباس المبرّد اللغوي صاحب كتاب «المقتضب» وما ذكر بما

أطلق عليهم ابن النديم «تلاميذ الكندي ووراثته»⁽⁶⁶⁾؛ ويؤكد القفطي، أن دور الوراثة هي بمثابة المنتديات السياسية، إذ يتعرض المؤتمرون فيها إلى دراسة نظريات الحكم والإمامة والخلافة في المذاهب والمدارس الفكرية الإسلامية وتقويم أمراء الممالك وشروط توليهم والمتفهرات في الحياة العامة وذلك فضلاً عن أنها مراكز للعلم والثقافة وتجويد الخط ونشر المعرفة بأصنافها، ويمضي قلائلاً، إن المؤلفين فيها كانوا يهدون نسخاً لهذه الدور تخليداً لذكراهم فقد أهدى جبرائيل بن عبدالله بن بختيشوع نسخة من كتابه «الكافي» وفقاً على دور العلم في بغداد ومدن الكوفة والبصر والموصل وأربل⁽⁶⁷⁾.

ويتوفر لدينا ما نقوله عن مراصد بغداد وإرصاداتها الفلكية ونتائجها المبهرة، فقد ترسخ تقليد بنشوء ما عرف بـ«مدرسة بغداد الفلكية» منذ منتصف القرن الثاني الهجري وتحديداً عصر الخليفة أبي جعفر المنصور الذي **تقوى الاهتمام** لديه بهذا العلم، ففي إطارها روجعت بعض النظريات اليونانية القديمة وصححت الجداول الفلكية التي وضعوها وصوّب العديد من أخطاء بطليموس؛ كما تأكد فضل هذه المدرسة في اكتشاف حركة «نقطة الأوج» في مدار الشمس، ودُقق في تقدير انحراف «المدار البيضاوي» لها والتقص المتوالي الذي توضع في مساره، والمنهج الموسّع في الدراسات التفصيلية لمقاربة تقدير مدة السنة؛ ولكن ملاحظة علماء بغداد، عدم انتظام أقصى ارتفاع للقمر واكتشاف التباين القمري الثالث الذي عرفوه باسم «التغيير» هو عمل في عداد الأعمال التكميلية الباهرة في مراقبة الكلف الشمسية (البقع) ودراسة الكسوف والخسوف وظهور المذنبات والشكوك في ثبات الأرض هذه المعلومات وغيرها يجعل المنتصفين من الباحثين الغربيين، يقررون حقيقة أن بغداد كانت السبّاقة لما جاءت به مدرستي كوبرنيكوس وكبلر في التعهيد لعلماء المسلمين في القرون التالية لعصر الخليفة المنصور لإثبات كروية الأرض والبرهنة المطلقة على صحة النظريات التي ساقها مدرسة الزوراء⁽⁶⁸⁾.

ومن مراصد بغداد ما نصب على نهر دجلة في ضفته الغربية وكان يمارس فيه العالم موسى بن شاكر وأولاده الثلاثة (محمد وأحمد والحسن الذين عرفوا ببني موسى المنجم) إرساداتهم⁽⁶⁹⁾ ومرصد العالم الفلكي «البتاني» الذي وجّه الاهتمام لرصد الكواكب والأفلاك وتقديد مساراتها التي عرفت «بنظريات البتاني الفلكية»⁽⁷⁰⁾ وآلات الرصد في مرصد بغداد الذي نقرأ عنه في فهرست ابن النديم وآلاته المنتصبة في منطقة الشماسية⁽⁷¹⁾ ببغداد لذا اجتمع فيه حشد من العلماء دأبوا على تسجيل أرصاد لمختلف الظواهر الفلكية، ولكن المعلومات التي جاءت متأخرة عن أبرز مرصد في بغداد تصدى فيه جعفر البلخي للرصد والمتابعة⁽⁷²⁾.

غير أن مدرسة بغداد الفلكية، شهدت نزوحها وعبريتها في عهد الخليفة المأمون إذ استمرت مزدهرة لمدة سبعة قرون وجلّت بدراسات غاية في العمق والشمول، فأدمجت مجموعة الأرصاد لتوحيدها في مرصد بغداد وتبسيط نتائجها وتوضيها وتقويتها وتجهيزها في كتاب وسم «بالزيج المصحح» ليكون في متناول العلماء والقراء مهما كانت عمومية معارفهم حول علم الفلك المتصلة بمضمونها⁽⁷³⁾. ولعل الاهتمام لأول مرة إلى معرفة مدة السنة بالضبط ووضع عدد من التقاويم لأوضاع الكواكب الميّارة وتمييز مبادرة الاعتدالين وقياس خط نصف النهار، مما لم يوفق إليه الأوروبيون إلا بعد مرور ما يقرب من ألف عام، إن هو إلا أحد أوسمة مدرسة بغداد وقلائدها في العلوم الفلكية والفضائية.

ولكي يستقيم الحديث عن صياغة بغداد لتاريخها المجيد منذ أن وُضع في تخطيطها بناء خاص للمكتبات، فقد اعتاد الخلفاء والأمراء فيما بعد أن يفعلوا ذلك في قصورهم ومتاجرهم، فكان الخليفة هارون الرشيد يخطط لحملاته العسكرية ضد الروم ويجعل لها هدفين، العسكري وثانيهما العلمي وذلك بجلب نقائس المخطوطات اليونانية

إلى بغداد لتعريبها وإيداعها في مكتباتها العامة وفي قصور الخلافة⁽⁷⁴⁾. كما جرى الخليفة المأمون على إنفاق الأموال الطائلة في استجلاب الكتب من الإمبراطورية البيزنطية وإغناء مكتبات بغداد بها⁽⁷⁵⁾، ويفيدنا القفطي في إشارته، أن المأمون نقل إلى بغداد مائة بعير من الكتب من بلاد الفرنجة، حتى إنه جعل ذلك في عقد شروط الصلح مع ملوك الروم⁽⁷⁶⁾. وفي 488هـ/1095م دخل أبو يوسف القزويني بغداد وكانت ترافقه وبمعيته عشرة جمال عليها كتب⁽⁷⁷⁾ ولا بد أن جميع هذه الكتب المجلوبة كانت تفتي بها مكتبات بغداد ودور العلوم فيها، غير أن ذلك لم يكن يقتصر على الخلفاء وأمراء الدولة وكبرائها، بل كان من الأغنياء من يسعى إلى إنشاء المكتبات، فيشير التتوخي إلى أن علي بن يحيى بن المنجم أول من فتح مكتبة بغداد جعل لها موظفون يتقاضون رواتب من ماله الخاص ومساعدة الوافدين عليها، كما يادر إلى بناء أجنحة في قصره بضواحي بغداد لإقامة الراغبين في التعليم ومطالعة الكتب وتحمل نفقاتهم الميشية، أما داره في مدينة سر من رأى (سامراء) فكانت تستضيف الأدباء والعلماء وتعاضدهم وتمنحهم الهبات وتوفر لهم الكتب والمصنفات فكان يقصدها الناس من كل بلد فيقيمون فيها ويطلعون على صنوف المعرفة والكتب مبنولة لهم في ذلك والصيانة مشتملة عليهم والنفقة من ماله⁽⁷⁸⁾.

ويصف الجاحظ، مكتبة إسحاق بن سليمان العباسي في بغداد، وكان هو نفسه يختلف إليها بقوله: «كانت تمتلئ بالكتب والأسفاط والرقوق والدفاتر والمساطر والمحابر»⁽⁷⁹⁾ ومكتبة يحيى بن خالد البرمكي التي يقال إنه: «... لم يكن في مكتبة كتاب إلا وله نسخة»⁽⁸⁰⁾ وربما يبالغ القفطي قليلاً ليتحدث عن دور الكتب العامة والخاصة العامرة بالكتب في جميع فروع المعرفة والعلم في عهد الخليفة المعتضد بالله، في بغداد التي بلغ عددها «ألف ألف كتاب»⁽⁸¹⁾ (مليون)،

وهي مكتبة المؤرخ الواهدي في بغداد مستمئة صندوق مملوءة بالكتب وكان لها مملوكان يكتبان له ليلاً⁽⁸²⁾.

وعلى غرار مبيت الحكمة⁽⁸³⁾ التي ازدهرت بها عاصمة الرشيد واكسبتها مجداً وعزاً ولعلها أول مكتبة عامة ذات شأن في العالم الإسلامي⁽⁸⁴⁾، أنشأ البغداديون المكتبات وأكثرها شهرة مكتبة «سابور ابن أردشير» وزير الأمير بهاء الدين البويهري وذلك في محلة بين الصوريين أنشأها سنة 381هـ/991م وأودع فيها «أكثر من عشرة آلاف مجلد وجميعها بخطوط الأئمة المعتبرة»⁽⁸⁵⁾ أما المكتبة التي ألحقت بالمدرسة النظامية ببغداد فهي تمثل المدرسة «للدراستات العليا»⁽⁸⁶⁾. ونقرأ في كتاب الحوادث الجامعة والتجارب النافعة ما يفيدنا بوجود مكتبة أنشأها الخليفة الناصر لدين الله العباسي في بغداد 575هـ/1179 - 1225م وأن أشهر مكتبة في بغداد هي مكتبة المدرسة المستنصرية، ذات القاعات الواسعة المخصصة للمطالعة والدرس وهي مجهزة بما يساعد على القراءة، من مقاعد وصهاريج لتبريد مياه الشرب وساعة حائط لمعرفة الوقت والتنبه على أوقات الصلاة، وقال إن الخليفة المستنصر بالله أمر سنة 641هـ/1243م بعمل خزانة للكتب في داره وكتب على جهاتها منها ما نظمها الشاعر صفي الدين عبدالله بن جميل⁽⁸⁷⁾، ولعلها خربت أثناء الغزو المغولي لبغداد سنة 656هـ/1258م.

وتسجل بغداد، بعد تكونها الجيومورفولوجي والحضاري، صفحة فخار يستضيء بها العالم الإسلامي، في العلم والثقافة والفكر بما ضمته بين جنبتيها من مراكز للعلم والأدب والفن منذ الريح الأخير من القرن الخامس الهجري وحتى الهزيع الأخير من القرن السابع، وقد تمثلت هذه المراكز، بالمدارس التي كانت تتركز على تخطيط مبرمج تحكمه القوانين والأنظمة التمدنية، مما يدهش له العالم، إذ لم يشهد في التاريخ مدينة رعت مثل هذا العدد من المدارس كمدينة بغداد؛

ويمكن أن نعد سنة 457هـ/1046م بداية عهد جديد في تاريخ بغداد التعليمي، فقد أنشأت لأول مرة المدرسة النظامية، نسبة إلى نظام الملك أبي الحسن وزير السلطان السلجوقي ملكشاه بن ألب أرسلان⁽⁸⁸⁾ في الجانب الشرقي من بغداد، ولعلها أول مدرسة أسست في الإسلام، وقد افتتحت هذه المدرسة سنة 459هـ/1066م وبذلك حل عهد انتقلت فيه أماكن التعليم من الكتاتيب لتعليم القراءة والكتابة إلى مدارس منظمة يجد فيها التلميذ دروساً في الفقه وعلم العربية⁽⁸⁹⁾.

وفي الربع الأخير من القرن الخامس الهجري نقرأ عن قيام «المدرسة التاجية» في بغداد أنشأها تاج الملك أبي الفنائم المرزيان بن خسرو مستوفي ملكشاه السلجوقي على نهر دجلة سنة 482هـ/1089م، وقد أبتتحت للشافعيين (بباب أيرز) ببغداد الشرقية، ويدرس الطلبة فيها فضلاً عن الفقه الشافعي، العلوم الإسلامية وعلوم العربية، ومن أشهر مدرسيها فخر الإسلام، أبو بكر الشاشي أحد كبار مدرسي المدرسة النظامية ببغداد ومراجع الدين الهزلي أفضى القضاء⁽⁹⁰⁾ «مدرسة أبي حنيفة» الشرقية، في محلة باب الطاق ببغداد وتسمى أيضاً «مدرسة الحنفيين بباب الطاق»⁽⁹¹⁾ أسسها وتولاها بالرعاية شرف الملك، أبو سعد محمد بن منصور العميد الخوارزمي مستوفي المملكة للسلطان السلجوقي ألب أرسلان سنة 495هـ/1010م، وهي برامجها العلوم الشرعية وهي كذلك مقر رئاسة أصحاب الرأي ببغداد⁽⁹¹⁾. ومدرسة الشاشي، بناها فخر الإسلام أبو بكر محمد بن أحمد بن الحسين بن عمر الشاشي سنة 405هـ/1110م استتب فيها النظام لتدريس العلوم والأدب⁽⁹²⁾، والمدرسة التنشية، أو ما يطلق عليها مدرسة خمارتكن التنشية وهم نجم الدين خمارتين، قامت بمشرفة درب دينار بالجانب الشرقي من بغداد وعلى ضفة دجلة سنة 508هـ/1114م للفقه الحنفي وعلوم الإسلام⁽⁹³⁾، ومدرسة سعادة، مدرسة مشتركة بين الفقهاء الحنفي والشافعي، أنشأها بالجانب

الشرقي من بغداد، الأمير عز الدين أبو الحسن سعادة الرسائل سنة 510هـ/1116م الذي وصف بأنه كان يفصح بأكثر اللغات، تلقى فيها دروس العربية والعلوم الإسلامية⁽⁹⁴⁾ ومدرسة أبي شجاع، وكانت للحنابلة شوهدت سنة 520هـ/1126م، بنيت بباب الأزج عند باب كلواذا، يختلف إليها الطلبة لتحصيل الفقه وفتون العلوم والآداب⁽⁹⁵⁾ ومدرسة ابن الإبرادي أنشأها سنة 531هـ/1136م محمد بن أحمد بن علي بن الإبرادي الفقيه الزاهد، للحنابلة بالجانب الشرقي من بغداد وكانت بالأصل داراً للبلدية⁽⁹⁶⁾. والمدرسة الفقهية، أسسها الملك غياث الدين مسعود بن محمد بن ملكشاه السلجوقي للفقه الحنفي وقد شوهدت سنة 546هـ/1151م، خصصت كذلك لعلوم العربية والإسلامية⁽⁹⁷⁾ والمدرسة الثقتية وهي مدرسة ثقة الدولة البويهية أبي الحسن علي بن محمد الأنباري الدريفي، بناها للفقه الشافعي وكهل الخليفة المقتضي لأمر الله سنة 549هـ/1159م تطل على نهر دجلة في باب الأزج بالجانب الشرقي من بغداد، وكان من مدرسيها من اقتص بالفقه النحو والعلوم الشرعية⁽⁹⁸⁾ ومدرسة دينار النهراني الحنبلي الحسيني الفقيه أنشأها أبو حكيم إبراهيم بن دينار الملقب بالقنوة، للحنابلة، شوهدت سنة 556هـ/1160م بباب الأزج بالجانب الشرقي من بغداد، يُدرس فيها الخلاف والفرائض والفقه والمناظرة وعلوم العربية⁽⁹⁹⁾ والمدرسة الكمالية وتسمى مدرسة ابن طلحة أقامها كمال الدين أبو الفتوح، حمزة بن علي بن طلحة الشافعي قبل وفاته سنة 556هـ/1160م، ولها اسم تعرف أيضاً هو «مدرسة ابن الخل» فيها علوم العربية والشرعية⁽¹⁰⁰⁾ والمدرسة النجيبية أو مدرسة أبي النجيب الشهروردي بالجانب الشرقي من بغداد، أسسها عبدالقاهر بن عبدالله البكري الصديقي الشافعي قبل وفاته سنة 563هـ/1167م لتدريس وتحفيظ علوم القرآن والعربية والفقه الشافعي⁽¹⁰¹⁾ ومدرسة بنفشة وتسمى المدرسة الشاطئية، بنتها على شاطئ دجلة الشرقي بباب الأزج بنفشة زوجة الخليفة المستضيء بالله للحنابلة سنة 570هـ/1174م ومن

مدرسيها المؤرخ ابن الجوزي، يختلف إليها الطلبة لدراسة القرآن والفقه الحنبلي والعلوم الشرعية⁽¹⁰²⁾، ومدرسة ابن الجوزي أحدثها الفرج عبدالرحمن بن علي بن الجوزي بالجانب الشرقي بدرب دينار في بغداد سنة 570هـ/1174م، ويلقى فيها أربعة عشر درساً في فنون العلوم⁽¹⁰³⁾ والمدرسة القيسرية وتسمى «دار الذهب» أو «مدرسة فخر الدولة» هي عقد المصطلح في منطقة المأمونية بالجانب الشرقي من بغداد وهي موجودة في سنة 578هـ/1182م ومن مواد الدراسة فيها، من العربية والفقه والأصول والخلاف والفروع والحكمة (الفلسفة) والطب⁽¹⁰⁴⁾، ومدرسة زمرد خلتون بنتها زمرد خاتون زوجة الخليفة المستضيء بالله وأم الخليفة الناصر لدين الله للفقه الشافعي وتعرف «بمدرسة الأصحاب» وتسمى أيضاً «مدرسة أم الخليفة» وسميت كذلك «المدرسة الغربية» لوقوعها في الجانب الغربي من بغداد ووصفت «بالميمنة»، وكان افتتاحها سنة 589هـ/1193م أبيحت فيها دروس علوم القرآن والفقه وعلوم العربية وفنون العلوم⁽¹⁰⁵⁾، والمدرسة القيسرية، إحدى مدارس الجانب الشرقي من بغداد شوهدت سنة 589هـ/1193م، درس فيها الشيخ فخر الدين النوقاني عند قدومه إلى بغداد، علوم الفقه والحديث وعلوم العربية⁽¹⁰⁶⁾، والمدرسة الإسبانية بالجانب الشرقي من بغداد وتقع بين الدريين، ذكرها ابن النديم في مختصره باسم «الإصفهانية» وقد سميت «مدرسة بين الدريين» أنشئت سنة 604هـ/1207م لتدريس الفقه الشافعي على يد مدرستها عماد الدين أبي بكر السلامي المعروف بابن الحبير بعد أن تحول من الحنبلية إلى الشافعية ومن دروسها علوم القرآن وفن العربية⁽¹⁰⁷⁾.

أما المدرسة المستنصرية، فهي من أجل المدارس البغدادية، افتتحت سنة 631هـ/1233هـ، شيدها الخليفة المستنصر بالله، وجعلها موقوفة على المذاهب الأربعة، ولكل واحد منها مدرسون وطلبة وتدرس فيها إلى جانب ذلك علوم القرآن والسنة النبوية وعلم الطب وعلم

العربية والرياضيات والفرائض والتاريخ والسير والتراجم؛ وقد ظل التدريس فيها قائماً لمدة أربعة قرون منذ افتتاحها حتى 1048 هـ/ 1638 م^(١٠٨)، وفيها داران دار القرآن ودار السنة وهما بمثابة أقسام علمية متخصصة، كما ألحق فيها الخليفة المستنصر بالله، مكتبة، أغناها بالكتب والمصنفات النفيسة هي أنواع العلوم... .. وجزء برسم من يطالع ويستمنع من الفقهاء ورتب لهم فيها الورق والكتابة عن يريد النسخ^(١٠٩).

ولانتزال هذه المدرسة الخالدة شاخصة ببنائها على نهر دجلة الشرقي تؤثر زيادة بغداد لرعاية العلم والعلماء، وقد صُدت المستنصرية قدوة لمؤسسي المدارس من الرجال والنساء في العراق ومصر وبلاد الشام والحجاز، إذ شرعوا بإشادة مدارسهم على صفتها، وهي بحق جامعة تتحكم فيها الأساليب الأكاديمية العلمية، ولها طلبة ودارسون يختلفون إليها من جميع أنحاء العالم الإسلامي يقيمون في رحابها ولهم المعاش والطعام والكسوة والعناية الفائقة مما تنفقه الخلافة أو الأجلاء والكبراء من أعيان الدولة ورؤسائها.

وهناك مدرسة شُهِدت على قاعدة المدرسة المستنصرية وفقاً على المذاهب الأربعة واتخاذ تدريس العلوم النظرية والعملية وهي المدرسة البشيرية^(١٠٩) أقامتها زوجة (المعتصم المعروف) أحد وجهاء بغداد، بباب بشير سنة 654 هـ/ 1255 م بالجانب الغربي من بغداد، وتُدرّس فيها فنون العلم على صنوفها المختلفة^(١١٠).

ونجد إلى جانب ما ذكر من هذه المدارس، مدرسة تركان خاتون والمدرسة الموفقية^(١١١) ومدرسة زيرك^(١١٢) ومدرسة أبي سعد الخزومي^(١١٣) والمدرسة البهائية^(١١٤) ومدرسة درب القتيار^(١١٥) والمدرسة الفيشية^(١١٦) وجميعها هي الجانب الشرقي من بغداد تُدرّس فيها علوم القرآن والسنة وعلم الحديث والعلوم الفقهية وعلوم العربية والخلاف.

وهكذا صاغت بغداد فكرة الحركة المدرسية وكرستها بنهوض هذه المدارس فيها إذ انتشر أوارها إلى بلدان العالم الإسلامي، من الحجاز إلى بلاد الشام وإلى مصر وبلاد المغرب وانتهاءً بالأندلس.

وهي نهاية مطافنا في رحم مدينة السلام، منذ أن شخصت بين الراشدين بحفائر خططها التي امتلأت قطعاً منقوعاً باللهب، ليراها الخليفة المؤسس ومهندسوه ليلاً، وهي تشتعل، فيتفحصها ... منظرراً حافلاً بالروعة، يتوجب علينا الخلوص إلى نتائج، تجعل الانبهار في النبض الحي لتاريخ هذه المدينة الخالدة، يقوم على الحقائق، إذ ولدت ودرجت ولم يهتز تاريخها، وبقيت الأجمل في خططها ومرافقها، وهي عقول أبنائها ونبور علمائها، عاصمة بني العباس، سيده الممالك ودرّة البلدان، مهد لحضارة الإسلام وسبله في ترقية المدارك وإنارة البصائر، فلم يفت في عضدها مما انتابها من القلق بعد أيام المأمون، ومن كبوتها أيام احتلال **هولاكو** ومما **خطط** لها من ضلالميات، إن هذه الهيمنة الحضارية والتميزية التي استقامتها بغداد ومثلته عبر تاريخها لم تفيضها، سنابك خيول الوثى في منتصف القرن السابع الهجري ولا الحروب العبثية في نهاية القرن العشرين ولا جزمات الأجنيبي....
تجوس ديارها .. اليوم!!!

الهوامش

- (1) كتاب المعارف، ص 29، 30.
- (2) المقدسي، أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم ص 126.
- (3) م.ن. ص 130.
- (4) د. أحمد عبدالستار الجواربي، الشعر في بغداد حتى القرن الثالث الهجري ص 36.
- (5) المقدسي، أحسن التقاسيم ص 119.
- (6) ومنها المهدان المربع ويسمى «المهدان» يقع في نهاية شارع الرشيد الواصل إلى باب المظفر وكان مهداً أمام قصر الخليفة تقام فيه استعراضات الجند وسيل الخيل.
- (7) د. محمود أحمد وإسحق الموصلي ص 52.
- (8) الشعر في بغداد ص 45.
- (9) د. أحمد فكري، أبحاث الندوة الدولية لتاريخ القاهرة، ج 1 ص 51، 52.
- (10) ابن جبير، الرحلة ص 54.
- (11) كتاب المهدان ص 233.
- (12) الهمقوي، المصدر السابق ص 234.
- (13) تجديد ذكرى أبي الملاء المعري ص 132.
- (14) مناقب بغداد ص 36.
- (15) اجتمع للشاعر أبي التيمم ستة إخوة جاء ذكرهم في شعره، اثنان منهم يتشيمان واثنان مرجشان واثنان خارجيان وكلهم في بيت واحد (محمد لطفي رحومة، تاريخ فلاسفة الإسلام في المشرق والمغرب، المقدمة).
- (16) عيون الأنباء في طبقات الأطباء ص 246-247.
- (17) د. عائشة عبدالرحمن (بنت الشاطبي) تراثاً بين ماضٍ وحاضر ص 21.
- (18) آدم متز، الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري ج 1 ص 87.
- (19) قصة الحضارة ج 2 ص 177-178.
- (20) آدم متز، المصدر السابق ج 1 ص 306.
- (21) عيون الأنباء في طبقات الأطباء ج 2 ص 124.

- (22) السيوطي، تاريخ الخلفاء ص 383.
- (23) المسعودي، مروج الذهب ومعدن الجواهر ج 3 ص 263.
- 24) PAL MER: MARUN RASHID, P. 33.
- (25) أخبار العلماء بأخبار الحكماء ص 383.
- (26) مسائل الثقافة الإغريقية ص 99.
- (27) زغريد هوتكه، شمس العرب تنسطع على الغرب ص 392.
- (28) د. عبد المنعم ماجد، تاريخ الحضارة الإسلامية في العصور الوسطى ص 163.
- (29) هوليلارد، الكيمياء حتى عصر والتون ص 15.
- (30) زكي نجيب محمود، جابر بن حيان ص 64.
- (31) أثر الشرق بالغرب ص 31.
- (32) الخوارزمي، مقدمة كتاب الجبر والمقابلة.
- (33) ابن أبي أصيبعة، عيون الأنباء ص 286.
- (34) قنبري حافظ طوقان، نراث العرب العلمي في الفلك والفلسفة والرياضيات ص 197.
- (35) ابن أبي أصيبعة، المصدر السابق ص 286.
- (36) م.ن. ص 287.
- (37) د. هز الدين فراج، فضل علماء العرب على الحضارة الأوروبية ص 232.
- (38) الفارابي، التنبيه على سبيل السعادة ص 22.
- (39) م.ن. ص 23.
- (40) عيون الأنباء في طبقات الأطباء ص 550-560.
- (41) حسين بافتيه، مقدمته (بغداد) (مجلة جذور التراث) المجلد 13 (1424هـ/2003).
- (42) ابن أبي أصيبعة، عيون الأنباء ص 475.
- (43) تاريخ الشعوب الإسلامية ص 202.
- (44) نبخ أكثر أفراد آل بختيشوع في الطب وعوكت بغداد عليهم في عهد هارون الرشيد فكان بختيشوع وابنه جبرائيل رئيساً للأطباء وانظر للاستزادة عنهم (ابن أبي أصيبعة، عيون الأنباء ج 2 ص 24).
- (45) الأب فيكتور شاخنت اليسوعي، النزعة الكلامية في أدب الجاحظ ص 55، 56.

- (46) ابن أبي أصيبعة، المصدر السابق ج 2 ص 124.
- (47) د. عصام عبدالرؤوف، الحواضر الإسلامية الكبرى ص 262، 263.
- (48) ابن أبي أصيبعة، المصدر السابق ص 286.
- (49) وصف بأنه أعلم علماء مصر وأنبغ علماء العرب في بغداد هي علم الفلك والرياضيات والاعتداء إلى استبدال أولتر الأقواس التي استخدمها اليونانيون في حساب مثلثاتهم بنصف وتر، نصف الأقواس، أي بجيب الزاوية، وهو أول من استخدم في مؤلفات جيب وجيب تمام وهو ما نسميه الظل).
- (50) حيدر بامات، إسهامات العرب ص 105.
- (51) السبكي، طبقات الشافعية الكبرى ج 4 ص 230.
- (52) ابن العبري، تاريخ مختصر الدول ص 220.
- (53) السبكي، المصدر السابق، ص 105.
- (54) رحلة ابن جبير ص 154.
- (55) انطلي جنتالت بالنها، تاريخ الفكر الأندلسي ص 174.
- (56) المقرئ، نفع الطيب في خصم الأندلس القرطبي ج 5 ص 201.
- (57) المقرئ، المصدر السابق ص 202.
- (58) تاريخ العرب المأمون ص 113، 114.
- (59) م من ص 221، 223.
- (60) فريدة مصر وجريدة مصر ج 2 ص 344.
- (61) ابن الجوزي، المنتظم ج 10 ص 24.
- (62) أحمد مصطفى طاش كبرى زائد، مفتاح السمادة ومصباح السيادة في موضوعات العلوم ج 1 ص 263.
- (63) مناقب بغداد ص 26.
- (64) معجم الأدباء ج 15 ص 77، 78.
- (65) الفهرست ص 62.
- (66) يذكر أن أبي أصيبعة من تلاميذ الكندي أحمد بن الطيب وأبو معشر ومن ورائه حسويه ونفطويه وسلمويه (عيون الأنباء في طبقات الأطباء) ص 286.
- (67) أخبار العلماء بأخبار الحكماء ص 105.

- (68) حیدر ہامات، إسهامات المسلمین فی الحضارة الإنسانیة ص 99.
- (69) جوستاف لویون، حضارة العرب ص 457.
- (70) ابن خلیکان، وفیات الأعیان ج 2 ص 80 (قيل فيه إن بطليموس العرب) حیدر ہامات، المصدر السابق ص 105.
- (71) الفهرست ص 221.
- (72) ابن أبي أصيبعة، عیون الأنباء ص 416 ثم انظر هلیب حتی، تاریخ العرب ص 379.
- (73) جوستاف لویون، حضارة العرب ص 456.
- (74) السبکی، طبقات الشافعية ج 4 ص 230.
- (75) ومن طریق المقارنات أن ما أنفقہ المؤمن علی مکتبة فی بغداد یربو علی مائتی ألف دینار وهو ما یعادل 950,000 دولار أمريكي.
- (76) القفطی، أخبار العلماء ص 280.
- (77) السبکی، المصدر السابق، ص 231.
- (78) التتوخی، نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة ج 8 ص 108.
- (79) کتاب الحيوان ج 1 ص 61.
- (80) م ن ص 60.
- (81) أخبار العلماء بأخبار الحكماء ص 105.
- (82) ياقوت، معجم الأدباء ج 8 ص 218.
- (83) انظر د. خضر أحمد عطالله، بیت الحكمة فی عصر العباسیون (دار الفكر العربي - القاهرة).
- (84) يذكر أنه لما نكب ابن العمید وزیر عضد الدولة البویهي فی بغداد كانت له مکتبة فعمد الله كثيراً علی أن یقیم مکتبته لأنها أهم شيء عنده.
- (85) وردت عبارة فی رسالة الففران لأبي الملاء المرعي تشير إلى أمة غیر عربية اسمها «توفهة السوداء» کلفت تخدم فی دار العلم ببغداد فتقدم الكتب للنساخ أو القراء وهذه الوظيفة تتأهل فی المکتبة الحنیة وظيفة المتولین (د. عائشة عبدالرحمن، رسالة الففران ص 287).
- (86) زغرید هوتکه، شمس العرب تسطع علی الغرب ص 389.
- (87) قال الشاعر:

أنشأ الخليفة للعلوم خزانة صارت يسيرة فضله أخبارها
أهدى مناقبه لها مستعصم باله من لآلئه أنوارها

- (88) ابن خلكان، وفيات الأعيان ج 5 ص 128.
- (89) م.ن. ج 1 ص 396.
- (90) ابن الجوزي، المنتظم ج 2، ص 38، 260.
- (91) م.ن. ص 38، 480.
- (92) د. ناجي معروف، المدارس الشراعية ببغداد ص 117، 118 (الرأي مع القياس والاستحسان من دعائم مذهب أبي حنيفة النعمان) المتوفي 150هـ/768).
- (93) ابن الجوزي، المصدر السابق ج 2 ص 179.
- (94) كتاب الحوادث الجامعة والتجارب النظمة في الملقة السابعة ص 87.
- (95) ابن الجوزي، المصدر السابق ج 2 ص 262.
- (96) ابن العماد الحنبلي، شذرات الذهب ج 4 ص 96.
- (97) ابن الفوطي، تلخيص مجمع الآداب في معجم الألقاب ج 4 ص 385.
- (98) كتب عنها بحثاً مستفيضاً د. مصطفى جواد في مجلة الأستاذ/ العدد 5، 6 (1956)، 1958).
- (99) د. ناجي معروف، المدارس الشراعية ببغداد ص 120.
- (100) ياقوت، معجم البلدان ج 3 ص 327.
- (101) الكتب، فوات الوفيات ج 2 ص 40.
- (102) ابن الجوزي، المنتظم ج 10 ص 225.
- (103) م.ن. ص 229.
- (104) ابن الجوزي، المصدر السابق ص 250.
- (105) كتاب الحوادث الجامعة ص 163 د. ناجي معروف، المدارس الشراعية ص 118.
- (106) ابن السامعي، الجامع المختصر في حيون التواريخ وحيون السير ج 9 ص 186، 217.
- (107) ابن الجوزي، المنتظم ج 10 ص 245.
- (108) ابن الدبيشي، المختصر المحتاج إليه ج 1 ص 162، ابن السامعي، المصدر السابق ص 219.
- ❖ حتى أصبحت المستعمرة نموذجاً يعتنق في سائر المدارس التي أنشئت في المصور التالية هي الأمصار الإسلامية، وبخاصة في نظامها التعليمي وأقسام إيواء الطلبة والعلماء وإقامتهم Encyclopedia of Islam Avé Masjid كما علق E. H. Wilos بقوله: إنه من

المسهر أن تثر على فرد من المسلمين في العالم الإسلامي لا يعرف القراءة والكتابة حتى كانت الأمة أن تختفي في بغداد خلال عصرها الذهبي، وكان ذلك نتيجة لما أبداه المسلمون من الليبرالية نحو تعليم أبنائهم مما كان له أعظم الأثر في عوامل ازدهار حضارة بغداد وتقدمها The Foundation of Modyern Education P. 216.

(109) ابن قتيبة، عيون الأخبار من 239.

(110) الحوادث الجامعة من 274، 307، 448، 562.

(111) وفي يوم كان شوهد الخليفة المستعصم بالله وأولاده جالسين في وسطها حامدين ومباركين أيامها.

(112) ابن الجوزي، المنتظم ج 9 من 227 ج 10 من 9، 132.

(113) الصنفدي، الواهي بالوفيات من 156.

(114) الحوادث الجامعة من 87.

(115) ابن الجوزي، المصدر السابق ج 10 من 234.

(116) ابن العماد الحنبلي، شذرات الذهب في أخبار من ذهب ج 4 من 244.

(117) ابن الفوطي، تلخيص مجمع الآداب في مصمم الألقاب ج 5 من 260.

ARCHIVE

المصادر والمراجع

رُتبت المصادر والمراجع بحسب ورودها في البحث...

ابن هتيرة، مسلم التهنوري (ت 276هـ/889م).

(1) كتاب الملوّف (تحقيق د. ثروت عكاشة، القاهرة 1353هـ/1934م).

المقدسي، شمس الدين أبي عبدالله بن أحمد البشاري (ت 375هـ/985م).

(2) أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم (لندن، بريل - 1967).

د. أحمد عبدالستار الجوّاري.

(3) الشعر في بغداد حتى القرن الثالث الهجري (مطبعة وزارة الإعلام، بغداد، 1965).

د. محمود أحمد حطّاي.

(4) إسماعيل الموصلي (المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة 1964).

ابن جبير، محمد بن أحمد الكتاني الأندلسي (ت 614هـ/1227م).

(5) رحلة ابن جبير (دار صادر، بيروت، 1969).

اليعقوبي، أحمد بن يعقوب بن جعفر بن واضح (ت 284هـ/897م).

(6) كتاب البلدان (تحقيق دي غوييه، لندن، بريل، 1893).

د. طه حسين.

(7) تجديد ذكرى أبي العلاء المعري (ط 6 - دار الملوّف بمصر).

ابن الجوزي، أبو الفرج عبدالرحمن (ت 597هـ/1200م).

(8) مناقب بغداد (تشرع محمد بهجة الأثري (بغداد، العراق 1342م).

ابن أبي أصيبعة، موفق الدين أبي العباس أحمد بن القاسم بن خليفة السعدي الخزرجي (ت 668هـ/1270م).

(9) عيون الأنباء في طبقات الأطباء (تحقيق د. نزار رضا، دار مكتبة الحياة، بيروت).

د. عائشة عبدالرحمن (بنت الشاطن).

(10) تراثا بين ماضي وحاضر (دار الملوّف بمصر، 1970).

آدم - منظر - المشرق.

(11) الحضارة الإسلامية في القرن السابع الهجري (ترجمة د. محمد عبدالهادي أبو ريدة، القاهرة، بيروت، 1954).

ول - ديورانت - المشرق.

(12) قصة الحضارة (ترجمة محمد بدران، طبع الإدارة الثقافية في جامعة الدول العربية)

السيوطي، جلال الدين بن أبي بكر (ت 911هـ/1505م).

(13) تاريخ الخلفاء (الطبعة الخيرية، مصر).

المسعودي، أبو الحسن علي بن الحسين بن علي (ت 346هـ/957م).

(14) مروج الذهب ومعادن الجوهر (مطبعة دار الرجاء، القاهرة 1370هـ/1938م).

ابن القفطي، جمال الدين أبي الحسن علي بن يوسف (ت 646هـ/1248م).

(15) أخبار العلماء بأخبار الحكماء (طبع لاهاي 1320هـ)

دي لاس أوليري - المشرق.

(16) مسائل الثقافة الإشرقية إلى العرب (ترجمة تمام حسان، دار الفكر العربي، القاهرة 1963).

(17) PALMER, E. HARUN RASHID, MARCUS WARD (1881)

زغريد هوتك - المشرق.

(18) شمس العرب تسطع على الغرب (ترجمة فاروق بيشون وكمال النيسواني، بيروت، 1964).

د. عبدالمنعم ماجد.

(19) تاريخ الحضارة الإسلامية في المصور الوسطى (مكتبة الأنجلو - مصرية، القاهرة 1963).

هولبراد أ. ج المشرق.

(20) الكيمياء حتى عصر دالتون (باريس - 1928).

زكي نجيب محمود.

(21) جابر بن حيان (الهيئة المصرية العامة، القاهرة، أعلام العرب، عدد 13، 1961).

جورج يمتوب - المستشرق.

(22) أثر الشرق بالقرب.

الخوارزمي، محمد بن موسى (ت 232هـ/846م).

(23) مقدمة كتاب الجبر والمقابلة (تأليف على مصطفى مشرفة ومحمد موسى

أحمد) القاهرة، 1937م).

قنري حافظ طوقان.

(24) تراث العرب العلمي في الفلك، والفلسفة والرياضيات (دار الشروق، بيروت،

1963).

الفارابي، أبو نصر محمد بن أحمد بن طرخان بن أوزلغ (ت 339هـ/950م).

(25) التنبيه على سبيل السعادة (طبعة الهند، 1346هـ).

حسين باقره.

(26) بغداد (مقدمته، مجلة جمهور التراث، العدد 13، 124هـ/2003م).

كارل بروكلمان - المستشرق.

(27) تاريخ الشعوب الإسلامية (ترجمة نبيه فارس وزميله بيروت 1949م).

الأب هيكتور شاخست الهنومي.

(28) اللزعة الكلامية في آداب الجاحظ (دار المعارف بمصر، 1984).

د. عصام الدين عبدالرؤوف.

(29) الحواضر الإسلامية الكبرى (دار الفكر العربي، القاهرة، 1971).

ابن خلكان، شمس الدين أبي العباس أحمد (ت 681هـ/1282م).

(30) وهيات الأهلين وأنباء الزمان (المطبعة الميمنية، القاهرة، 1310).

السبكي، تاج الدين أبي نصر عبدالوهاب (ت 771هـ/1370م).

(31) طبقات الشافعية الكبرى (المطبعة الحسينية، القاهرة، 1324هـ).

ابن المبري، خيرفوريوس بن هارون بن توما الملقب (ت 685هـ/1286م).

(32) تاريخ مختصر الدول (المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1958).

جنتاكت بالنتيا - المستشرق.

(33) تاريخ الفكر الأنتمليسي ترجمة د. حسين مؤنس (مكتبة الثقافة الدينية،

القاهرة، 1955).

د. عز الدين فراج.

(34) فضل علماء المسلمين على الحضارة الأوروبية (دار الهنا للطباعة 1978).

جهد بامات.

(35) إسهام المسلمين في الحضارة الإنسانية (ترجمة ماهر عبدالقادر وآخرون، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية).

المصري، أحمد بن محمد (ت 1041هـ/1623م).

(36) نفع الطيب في حصن الأندلس الرطب (القاهرة، 1949).

سينور. ل. أ. المستشرق.

(37) تاريخ العرب المعاصر (ترجمة عادل زعيتر، نشر البابي الحلبي، مصر، 1948).

الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين (ت 356هـ/966م).

(38) فريدة مصر وجريدة مصر.

أحمد مصطفى طاش كبرى زادة.

(39) مفتاح السعادة ومصباح السيادة في موضوعات العلوم (تحقيق كامل بكري وزميله، دار الكتب الحديثة، مصر).

ياقوت، أبو عبدالله شهاب الدين بن عبدالله الرومي الحموي (ت 626هـ/1229م).

(40) معجم الأدباء (تحقيق أحمد فريد رفاصي، القاهرة، مطبعة عيسى البابي الحلبي 1936م).

(41) معجم البلدان (مطبعة السعادة، القاهرة 1332هـ/1906م).

ابن النديم، ابن أبي يعقوب البغدادي الكاتب.

(42) الفهرست (بهرت لبنان، 1328هـ).

جوستاف لوبون - المستشرق.

(43) حضارة العرب، ترجمة عادل زعيتر، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة ط 3، 1956.

التلويحي، أبو علي الحسن بن علي بن أبي الفهم ت 384هـ/994م).

(44) نشوار الحاضرة وأخبار المذاكرة (دمشق، 1348هـ).

د. حضر أحمد عطا الله.

(45) بيت الحكمة في عصر العباسيين (دار الفكر العربي، القاهرة).

د. ناجي معروف.

(46) المدارس الشيعية ببغداد (مطبعة الإرشاد، بغداد، 1385هـ/1965م).

(47) كتاب الحوادث الجامعة والتجارب النافذة في الملة السنية المنسوب لابن الخوطي (تحقيق د. مصطفى جواد، بغداد، المكتبة العربية 1932م).

ابن العماد الحنبلي، أبو الفلاح عبدالحفي (ت 1089هـ/1678م).

(48) شذرات الذهب في أخبار من ذهب (القاهرة، 1350هـ).

ابن الخوطي، عبدالرزاق بن أحمد بن محمد بن أحمد الصابوني (ت 732هـ/1233م).

(49) تلخيص مجمع الآداب في معجم الاقناب (تحقيق د. مصطفى جواد، دمشق، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1964).

الكتبي، ابن شاذي، محمد بن شاذي بن أحمد الحلي (ت 764هـ/1362م).

(50) فوات الوفيات (تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، القاهرة، 1954م).

ابن السامي، أبو طالب علي بن أنجب تاج الدين (ت 675هـ/1275م).

(51) انجاء المختصر في عهون التواريخ وعهون المهر (تحقيق د. مصطفى جواد، المطبعة السريانية الكاثوليكية، بغداد، 1934م).

ابن الديلمي، محمد بن سعيد (ت 637هـ/1239م).

(52) المختصر المحتاج إليه (تحقيق د. مصطفى جواد، مطبعة دار النعمان، بغداد، 1371هـ/1951م جزآن).

53) ENCYCLOPEDIA OF ISLAM, ART MASJID.

54) E. H. WILDS, THE FOUNDATIONS OF MODERN (LONDIN, 1959).

الصفدي، صلاح الدين خليل بن أبيك (ت 764هـ/1362م).

(55) الواهي بالوفيات (استنبول، 131).



الفن والجمال بين التراث
العربي والرؤية الغربية

بركات محمد مراد

استخدم الفن دائماً للتعبير عن الجمال في كل مجالاته ومظاهره وخاصة في الحب والشمور الإسلامي، وبالضرورة حين يكون عنصر الجمال عميقاً في هذا الوجود، ومقصوداً لذاته يتبدى واضحاً في كل كائناته «الجامدة» وغير الجامدة، والإنسان - وهو خليفة في الأرض - مطالب بأن يفتح حسه لهذا الجمال ليلتقي أجمل ما في نفسه - وهو حاسة الجمال - بأجمل ما في الحياة. وينتج من هذا اللقاء تلك الألوان المتنوعة من الفنون والإبداع، فتصير تلك الفنون أنواعاً من التعبير عن ذلك الجمال، ومن هنا كان التلازم بين الجمال والفن، فلا تصور للفن بلا جمال ولا تصور للجمال بلا فن.

فالجمال هو الفن قبل أن يُعبر عنه، هو الفن بالقوة، والفن هو الجمال بعد أن عبّر عنه بالفعل كما يقول المناطقة في الفلسفة، وهذا التلازم بين كلمة فن وكلمة جمال هو الذي يجعل كلمة «فن» تتداخل في الاستخدام مع كلمة «جمال» كثيراً عن طريق المجاز حيناً وعن طريق التجاوز عن الدقة حيناً آخر.

وقديماً أخضع سقراط مفهوم الجمال لمبدأ الارتقاء، ويات الشيء الجميل عنده ما كان له فائدة للإنسان، والرائع في الفن ما كان

نافعاً، وأن موقع حسن الشيء من الروعة ما تتناسب غاياته مع غاية النفع التي تصيب الإنسان، على حين أن القبيح والردى هما ما لا جدوى منهما ولا نفع.

ففي حديثه مع تلميذه أرسطيب يرى سقراط أن كل شيء ذا فائدة هو رائع جميل «فالسل الذي نعمل فيه الأشياء هو رائع، والدرع والترس، رغم ما فيهما من تناسب أجزاء في جمال الصنع، هما قبيحان، إذا كانت الغاية منها ضرر الإنسان»⁽¹⁾.

وقد كان الفن دائماً محاولة البشر أن يصوروا مظاهر الحياة وانعكاسها في نفوسهم كما هي، أو خلق نسخ جديدة منها، بل كان همه هو تقديم مظاهر على نحو أكثر شفافية وأعمق دلالة مما يمكن أن يكون له وقع في عامة الناس.

ولو رجعنا إلى الأصل **الاشتقاقي لكلمة «الفن»** Techne باليونانية و Art باللاتينية لوجدنا أن هذه الكلمة لم تكن تعني سوى «النشاط الصناعي النافع بصفة عامة» فلم يكن لفظ «الفن» عند اليونانيين مثلاً قاصراً على الشعر والنحت والموسيقى والفناء وغيرها من الفنون الجميلة، بل كان يشمل أيضاً الكثير من الصناعات المهنية، كالنجارة والحداة والبناء وغيرها من مظاهر الإنتاج الصناعي.

ونجد أرسطو يقسم المعارف البشرية إلى ثلاثة أنواع: معارف نظرية ومعارف عملية ومعارف فنية، فلم يكن أرسطو يخلط بين الفن والمعرفة العملية، بل كان يقول إن غاية الفن تتمثل بالضرورة في شيء يوجد خارج الفاعل، وليس على الفاعل سوى أن يحقق إرادته فيه، في حين أن غاية العلم العملي هي في الإرادة نفسها، وفي الفعل الباطن نفسه.

فالفن بهذا المعنى يتمثل في القدرة البشرية على خلق أشياء موجودة، ولعل هذا هو السبب في أن الفلاسفة قد وضعوا منذ

البداية (الفن) هي مقابل (الطبيعة) على اعتبار أن الإنسان يحاول عن طريق الفن أن يستخدم الطبيعة.

ويبدو أن العرب والمسلمين أيضاً قد فهموا الفن بهذا المعنى بدليل أنهم قد فرقوا بين الطبيعة والصناعة، ونهبوا أيضاً إلى أن «الصناعة تستعلي من النفس والعقل، وكان العرب يستعملون كلمة (الصناعة) للإشارة إلى (الفن) عموماً، كما يظهر من تسمية أبي هلال العسكري لكتابه في الكتابة والشعر باسم «كتاب الصناعتين».

وقد روى لنا أبو حيان التوحيدي أنه كان بصحبة قوم يستمعون إلى غناء صبي صغير يبيع الفن فقال لهم: «حدثوني بما كنتم فيه عن الطبيعة، لما احتاجت إلى الصناعة، وقد علمنا أن الصناعة تحكي الطبيعة وتروم اللحاق بها والقرب منها، على سقوط وزنها».

ولم يستطع أحد من رفاقه أن يفسر حاجة الطبيعة إلى الصناعة، فماد التوحيدي يقول: «إن الطبيعة مرتبتها دون مرتبة النفس تقبل آثارها.. فالوسيقار إذا صادف طبيعة قابلة ومادة مستجيبة، وقريحة مواتية وآلة منقادة، أفرغ عليها بتأييد العقل لبوساً مؤنقاً وتاليفاً معجباً وأعطاها صورة معشوقة، وحلية مرموقة وقوته في ذلك تكون بمواصلة النفس الناطقة. فمن هاهنا احتاجت الطبيعة إلى الصناعة، لأنها وصلت إلى كمالها من ناحية النفس الناطقة، بواسطة الصناعة الحادثة، التي من شأنها استملاء ما ليس لها، وإملاء ما يحصل فيها، استكمالاً بما تأخذ وكمالاً لما تعطي»⁽²⁾.

وهذا النص إن دل على شيء فإنما يدل على أن العرب قد فهموا أن الفن هو الإنسان مضافاً إلى الطبيعة، مادام دور الصناعة هو تسجيل ما تعلمه النفس الناطقة على الطبيعة، وتكييف الطبيعة مع حاجات الإنسان النفسية والعقلية⁽³⁾.

وفي العصر الحديث نجد للفن معنيين كما يشير إلى ذلك معجم

لالاند الفلسفي، معنى عام يشير إلى مجموع العمليات التي تُستخدم عادة للوصول إلى نتيجة معينة، ومعنى جمالياً أو استيعابياً⁽⁴⁾ يجعل من الفن كل إنتاج للجمال يتحقق في أعمال يقوم بها موجود واع أو متصف بالشعور⁽⁵⁾، فالفن بالمعنى الأول هو كما قال «راموس»، مجموعة من المبادئ العامة الحقيقية، النافعة، المتوافقة، التي تؤدي في جملتها إلى تحقيق غاية واحدة بعينها.

والفن بهذا المعنى هو ما يقوم في مقابل (العلم) من جهة بوصفه معرفة خالصة ومستقلة عن سائر التطبيقات العلمية، وما يقوم في مقابل (الطبيعة) من جهة أخرى، بوصفها قدرة فاعلة، وأما الفن بالمعنى الثاني، فهو عملية إبداعية تنحو نحو غايات استيعابية، في حين يستند العلم إلى غائية منطقية، على حد تعبير لالاند⁽⁶⁾.

وفي المعاجم العربية نجد «الفن»، والضرب من الشيء والتزيين، والأفنون بالضم؛ الحية، والقصن الملتف، والجري المختلط من جري الفرس والناقة.

والتفنن: التخليط، وفي الثوب طرائق لهست من جنسه، أو اختلاف برقة وكثافة مكان وجمع فن فنون، وأهنان، وجمع الجمع لأهنان: أهانين.. قال الأزهري: «واحد الأهنان إذا أردت به الألوان، فن وإذا أردت به الأغصان فن، لذا تعددت الآراء في تفسير قوله تعالى: ﴿ذواتا أهنان﴾ من سورة الرحمن. قال بعضهم: ذواتا أغصان، وقال بعضهم: بل الأهنان ظل الأغصان على الحيطان»⁽⁷⁾.

وكل هذه المعاني تدور حول الكثرة والتنوع سواء في المصدر، أو الفعل أو الصفة في الموصوف، وهم بهذا أقرب إلى وصف الجمال منهم إلى وصف الفن. ولا شك أن الطرف اللغوي ومقتضى الحال كان عاملاً أساسياً في تأدية كل هذه المعاني التي جاءت في المعاجم وما يعنونه من كلمة فن بدقة كاملة⁽⁸⁾.

وعلى الرغم من أننا نتكلم بطريقة مجازية عن فن الطهو، وفن الشطرنج، وفن الحياة، وفن الحرب، وما إلى ذلك، فإنه لا فن الطهو ولا فن الصيد، ولا فن الحياة، ولا فن الحرب، مما يمكن إدراجه تحت قائمة الفنون التي تشتمل على الفنون الاستاتيكية مثل العمارة والنحت والتصوير وما يتفرع عنها.. والفنون الديناميكية مثل الموسيقى والشعر والدراما والخطابة.

ولقد قامت محاولات كثيرة لتفسير طبيعة الفن الجوهرية والخاصة التي يتميز بها الفن عن كل مظاهر النشاط الإنساني الأخرى، إلا أن هذه المحاولات أعوزها الوضوح، وكانت إما قاصرة عن تغطية جميع أبعاد المجال، أو قادرة على التوسع بحيث تشمل المناشط غير الفنية. ولذلك فمنذ عصر سقراط إلى اليوم مازال فلاسفة الجمال يقدمون التفسيرات التي كثيراً ما يبدو أنها تسري على أنواع معينة من الفن ولا تسري على أنواع أخرى، مما يجعل محاولة تعريف أو تفسير الفن أمراً مستحيلًا لأنه على فرض أننا وافقنا لتفسير معين إلا أنه سرعان ما نجده لا ينطبق على عصر معين أو على نوع جديد مستحدث من الفن، لذلك تظل هذه التعريفات أقرب إلى فروض نظرية ينتهي إليها الفلاسفة نتيجة الفهم لعصر معين أو لنوع معين من أنواع الفن.

واقدم الاتجاهات في تعريف الفن نجدها عند أفلاطون حيث يعتبر أن الفن يحاكي الطبيعة، لذلك فالفن صورة الصورة، والفنان عندئذ، مخادع يأخذ على نفسه محاكاة الأشياء الطبيعية فيبرزها مشوهة في غير نسبيها الحقيقية من حيث المقدار والشكل، فهو يحاكي المحسوس المتغير، المتعدد، النسبي وهي محاكاة للمحاكاة، فالرسام حين يرسم سريراً أو سكيناً، يرسم ما يصنعه النجار أو الحداد لا السرير في ذاته أو المثال eidolon⁽⁹⁾ فالمحاكاة المزيفة هي ما تحاكي الواقع المحسوس من حيث إنها «شبه» مضلل أو مخادع، وقد قدم أفلاطون

نموذجين لهذا النوع من المحاكاة المزيقة والمبنية على الظن doxa وتتمثل في فن الخطابة السفسطائية والشعر التمثيلي أو الدرامي.

كذلك قل عن الشاعر، يستطيط وصف المواطف وهي متقلبة متنوعة، ولا يجد له موضوعات في العقل الثابت ثم هو يتحدث عن موضوعات يجهلها. ومن أجل ذلك يوصي أفلاطون في الكتاب العاشر من الجمهورية بأن نعود إلى الشاعر فنضع إكليلاً على رأسه ونشيعه إلى حدود المدينة فننفيه منها ونحن نترنم بمدحيه.

والتناقض بين وضع الإكليل ونفيه - في رأي الدكتور مراد⁽¹⁰⁾ وهبه في كتابه «قصّة علم الجمال» - مردود إلى تقرير أفلاطون جوهرية الإلهام في سرد الشعر، واعتبار الإلهام في الوقت نفسه، علة مفارقة وليس علة محايدة وباطنة. فهو مهروس يستهل الإلهادة باستجداء ربات الشعر أن تنعمن عليه بالإلهام. واستجداء الإلهام ينطوي على لامعقول في حين أن العالم الحق هو عالم معقول.

ونخلص من ذلك إلى أن أفلاطون يضع الفن في المرتبة الثالثة بعد المثال أو الوجود الحق ويمد صورته المحسوسة المتحققة في الطبيعة، وكان أفلاطون قد تكلم طويلاً عن الجمال في محاورات جورجياس وفيدرس والمأدبة، ووجد بين الجمال والحق والخير، وقرر أن الجمال الحق لذّة خالصة لا يخالطها ألم على الإطلاق. ووضع الجمال في التناسب والائتلاف. وهذا الترجيح عنده مردود إلى قوة خاصة بالنشاط الفني تعادل القوة العقلية وتكافئها⁽¹¹⁾.

أما أرسطو فيقول في كتابه «الطبيعة» إن المحاكاة هي إيجاد ما هو في الطبيعة على النحو الذي يمكن أن يكون في الطبيعة عليه لو أنها أنجبته.. أي أن الفن إضافة للطبيعة لا مجرد محاكاة لها، محاكاة عمياء.. فما هي هذه الإضافة؟

إنها بكل بساطة البحث عن الكمال الإنساني من خلال الفعل. ولما كان الفن عند أرسطو محاكاة للطبيعة، وكان مبدأ الطبيعة قائماً

على التوفيق بين الأضداد، كان الفن تعبيراً عن هذا التوفيق بين الأضداد.. يقول أرسطو في كتابه «السياسة» يبدو أن الطبيعة تحب الأضداد وتحبث التناغم فيها لا من المتشابهات والفنون تحاكي الطبيعة في هذا المجال.

إن جوهر الفن عند أرسطو أنه فن درامي يبرز الصراع ولا يتم هذا الصراع إلا من خلال حدث يجسد الصراع، ونتيجة هذا الصراع من خلال الفعل الإنساني حيث يختار الإنسان خلقه وموقفه، والعمل الفني لذلك يجب أن يكون تاماً مكتملاً بذاته له بداية ووسط ونهاية، وله طول معلوم مما يمكن النظر من الإحاطة به وأن تكون جميع عناصر العمل الفني متناغمة وساعتها يتولد الجمال. وقد وجد الفن - في نظر أرسطو - كما يقول في كتابه «الميتافيزيقا»: في تحقيق التناغم بين الأضداد فإن حركتها كامنة في أداء هذه الغاية، فإن الفن بالمثل هدفه هو تحقيق التناغم بين الأجزاء، وهذا هو منشأ الجمال⁽¹²⁾.

ويعنى الفن بتصوير الحقيقة الممكنة الوقوع، وهذا الإمكان لا يكون متصوراً بالعقل فقط على نحو ما تكون الحقائق الرياضية، وإنما إمكانيتها متخيلة ومحسوسة بفضل ما يلجأ إليه الفن من وسائل تؤثر في النفس تأثيراً مباشراً.

ففي الفن يتحول الواقع بفضل الصور الفنية والخيال إلى عالم في مجاله.. وكلما كانت رؤية الفنان للواقع أوضح وتعبيره عن صداها في نفسه أصدق كلما زادت قيمة العمل الفني، ولذلك فالصدق في الفن هو إخلاص الفنان للحقيقة، صدق الرؤية والأمانة عليها. ولم تقو نظرية المحاكاة على الصمود أمام قوة جديدة من التعبير دافع عنها جان جاك روسو حين رفض هذه النظرية التقليدية، ورأى أن الفن فيض للعواطف والمشاعر وليس وصفاً أو إعادة وصف للعالم التجريبي وقد حذا هيردر وجوته حذوه، ويرى جوته أن الفن قوة مشكلة قبل أن يكون جميلاً⁽¹³⁾.

وهي ضوء ذلك يكون العمل الفني هو الإفصاح المرثي عن عالم الشعور النفسي غير المرثي للفنان، إنه التجسيد المعيني المرثي الظاهر لعالم الشعور الباطن، أو قل إن هذا الاتجاه قد جعل الاستيطان الذاتي موضوعاً للعيان يسمح للآخر بتمثله أو المشاركة فيه. وقد وجد الرومانسيون في هذا الاتجاه ضالتهم المنشودة، فهو يدعم إحساسهم القوي بالذات المفردة بما يسمح لهم بصيغ أشياء بصيغة الذاتية، هالفنان لا يعبر عن الأشياء كما هي، وإنما يعبر عن شعوره هو بها، وتفاعله هو معها وصورته الوجدانية عنها، وتداعياته السيكولوجية نحوها.

وأصبح العمل الفني في ضوء هذا الرأي بمثابة تسجيل لاستجابة الفنان الشخصية لحادث أو موضوع معين، وهذه الاستجابة ليست انفعالية فحسب وإنما تشمل آراء «الفنان» وأفكاره فضلاً عن إحساسه⁽¹⁴⁾، وبذلك أفسح هذا الاتجاه مجالاً واسعاً لحرية التعبير، التعبير عن الذات، إنه الاتجاه التعبيري في الفن.

وبذلك تعددت تعريفات الفن بتمدد رؤى الفلاسفة، واختلفت باختلاف المذاهب الفلسفية التي ينتمي إليها كل منهم. ولذلك لا يكون غريباً علينا أن نجد «مرلوبونتي» يقول: «الفن لغة وأسلوب»⁽¹⁵⁾ ويقول البهر كامبي: «الفن تقبل وتمرد»⁽¹⁶⁾. ويقول مالرو: «جوهر شبكة تقذف في محيط المجهول بأمل أن تنجح في صيد المنشود»⁽¹⁷⁾. ويقول كاسيرر: «الفن نظام»⁽¹⁸⁾ ويقول كرومبي «الفن هو الصلة التي تحدث بين المؤلف والقارئ»⁽¹⁹⁾.

هذه التعريفات يمثل كل واحد منها نظرة للفن من زاوية معينة، وإلا لما كان كل هذا التباين، كما نجد عدداً كبيراً من المفكرين مثل وردزورث، وفريته كولردج، وفكتور كوزان، وسانت بوف، وتين وجماعة الانطباعيين⁽²⁰⁾، وسيد قطب⁽²¹⁾، والعقاد⁽²²⁾ يجمعون على أن «الفن

تعبير، وهم يعنون بذلك نفي التقرير والتجريد ولغة العلم عن الفن، فكانما يقولون: الفن تعبير لا تقرير.

إن الفن نشاط يجعل للمتعة صفة «التزاهة الخالصة» التي لا يشوبها شائبة من أغراض أو نغمة أو مصلحة. وربما كان هذا أيضاً هو المعنى الذي قصد إليه المفكر الألماني «لانج Lange» حينما عرف الفن بقوله: «إنه مقدرة الإنسان على إمداد نفسه وغيره بلذة قائمة على الوهم illusion دون أن يكون له أي غرض شعوري يرمي إليه سوى المتعة المباشرة».

وشبهه بهذا التعريف أيضاً ما ذهب إليه الفيلسوف الإنجليزي سولي Sully حينما يقول: «إن الفن هو إنتاج موضوع له صفة البقاء، أو أحداث فعل عابر سريع الزوال، يكون من شأنه توليد لذة إيجابية لدى صاحبه من جهة، وإثارة انطباعات ملائمة لدى عدد معين من النظارة أو المستمعين من جهة أخرى، بغض النظر عن أي اعتبار آخر قد يقوم على المنفعة العملية أو الفائدة الشخصية».

وإذا فإن هؤلاء الكتاب جميعاً يجمعون على القول بأن (الفن هو مجرد محاولة يراد بها خلق أشكال سارة) أو إبداع صورة قديرة على إثارة لذة، دون أن تكون هناك أية منفعة يرمي إليها من وراء هذا النشاط الفني الحر. ولكننا سنرى فيما بعد أن الكتاب المحدثين في علم الجمال لن يجدوا أي حرج في القول بأن الوظائف الترفيهية للعمل الفني لا تكاد تنفصل عن وظائف الاستيطيقية، وأنه قد يكون ثمة (جمال) في المنفعة الخالصة، أو التكيف المحض، الذي بمقتضاه يحقق الشيء غايته تحقيقاً كاملاً دون أي إسراف أو مبالغة أو إغراق⁽²³⁾.

وهذا ما سيقرره - على وجه الخصوص - عالم الجمال الفرنسي «إتين سورويو» في كتابه «مستقبل الاستيطيقا» حيث نراه يقول إنه ليس في وسعنا أن نعد (الجمال) خاصية مميزة للعمل الفني، كما أنه ليس في وسعنا أن نقصر وظيفة الفن على إنتاج الجمال⁽²⁴⁾.

وهذا أيضاً المفهوم السائد الذي كان الفنان قد انتهى إليه منذ مدة طويلة لحقيقة الفن على ما سنرى.

ولعل محاولة «كليف بل Bell» في تعريف الفن بأنه صورة معبرة Significant Form أي علاقة الخطوط والألوان والأحجام في حد ذاتها، ورأى أن ينظر أيضاً إلى تاريخ التصوير هذه النظرة إلى التصوير الحديث لدى الانطباعيين والتعبيريين وإلى أعمال النحت بنفس المنظار، تكون من هذا القبيل، فتعريفه للفن ليس إلا طريقة جديدة للنظر إلى الأعمال الفنية، وقد ينتهي تبني هذا التعريف إلى أن نخرج من دائرة الفن كثيراً من الأعمال الفنية.

فإذا نظرنا إلى تعريف آخر مثل نظرية تولستوي التي تؤكد جانب التواصل Communicatio نجده ينظر إلى الفن نظرة مختلفة حين يستبعد القيم الصورية ويتمسك بقوة الفن على نقل المشاعر، مشاعر الأخوة بين البشر، وعندما كتب مؤلفه «ما هو الفن» كان تحت تأثير نزعة الدينونة، وعلى هذا الأساس مثلاً تتخذ أغنية معينة قيمة أكبر من أي سيمفونية لبيتهوفن، فهو اتجاه عاطفي أو انفعالي Emotionalist يتفق مع ما ذهب إليه من قبل «أوجين فيرون» Veron حين فرق بين الفنون الزخرفية القائمة على الصورة والفنون التعبيرية التي توصل مضموناً معيناً⁽²⁵⁾.

وفي نظر «تولستوي»، فإنه من المهم معرفة الدور الذي يلعبه الفن في حياة الإنسان أو الإنسانية بصفة عامة. وكما أن الإنسان ينقل أفكاره إلى الآخرين عن طريق «الكلام»، فإنه ينقل أيضاً انفعالاته وعواطفه إلى الآخرين عن طريق «الفن».

ومعنى هذا أن الفن لا يخرج عن كونه أداة تواصل بين الأفراد، يتحقق عن طريقها ضرب من الاتحاد العاطفي أو التناغم الوجداني فيما بينهم. ولو لم تكن لدينا تلك المقدرة على التعاطف مع الآخرين عن طريق الفن لبقينا متوحشين منعزلين يحيا كل منا بمنأى عن

الباقين وكما أن اللفظ هو أداة اتصال فكري هام بين البشر، فإن الفن هو أداة اتصال عاطفي بين الناس أجمعين.

وتبعاً لذلك فإن تولستوي يعرف الفن بقوله: «إنه ضرب من النشاط البشري الذي يتمثل في قيام الإنسان بتوصيل عواطفه إلى الآخرين، بطريقة شعورية إرادية، مستعملاً في ذلك بعض العلامات الخارجية»⁽²⁶⁾.

أما «رودان» فيقول: «إن الفن هو التأمل، هو متعة العقل الذي ينفذ إلى صميم الطبيعة ويستشف ما فيها.. هو فرحة الذكاء البشري حين ينفذ بأبصاره إلى أعمال الكون، لكي يعيد تأمله مرسلًا عليه أضواء من الشعور. الفن هو انطلاقة للإنسان، لأنه مظهر لنشاط الفكر يحاول أن يتفهم العالم وأن يُعيّننا نحن بدورنا على أن نفهمه»⁽²⁷⁾. فليس الفن **إنذاً** مجرد تمثيل عن الخيال أو الوجدان أو العاطفة، وإنما هو لغة نوعية خاصة تعبر عن حاجة الإنسان إلى الإبداع والإنتاج⁽²⁸⁾.

ثم نجد اتجاهًا «حسبياً» Intuitionist عند برجسون فالفن لا يتحقق بوجود الصورة أو التعبير المتجسد في أي شيء محسوس بقدر ما يتحقق في عملية حسية، وتنطوي على معرفة مهيبة «حس» إنه درجة أولية من المعرفة تتم لبعض الناس، لفئة الفنانين الذين يستطيعون أن يخرجوا الحسوس الخيالية والإدراكات الخاصة بهم إلى صورة واضحة وتعبير واضح لهذه الحسوس Intuitionist وسوف نجد كثيراً من المتحدثين الذين كتبوا في الفن يميلون إلى مثل هذا الرأي حين يجعلون الفن حساً كأبي حيان التوحيدي.

ويخلص «دلاكروا» إلى القول إن «الفن عبارة عن نشاط صناعي.. لأنه لا يمكن أن يكون ثمة فن حيث لا يكون هناك صناعة Fabrication»⁽²⁹⁾. أما عالم الجمال الفرنسي المشهور «شارل لالو» (1877-1935) فإنه يقرر أن الفن إنما هو عبارة عن عملية التصوير أو

التغيير التي يدخلها الإنسان على المواد الطبيعية، أو هو على حد تعبير «بيكون» «الإنسان مضافاً إليه الطبيعة».

وينسب «سوريو» إلى أن الفن هو نشاط إبداعي من شأنه أن يصنع أشياء أو ينتج موضوعات. وهكذا يقرر «سوريو» أن الفنون هي من بين جميع أوجه النشاط الإنساني تلك التي تنحو صراحة عن قصد إلى صناعة أشياء، ورغبة في خلق ماهية على المادة نفسها.

وسواء قلنا إن الفن إحساس وعاطفة، أم قلنا إنه لهو ولعب، أم قلنا إنه تعبير عن الخيال أم قلنا إنه إسقاط للإلهام الفنان وانفعالاته، هو مزاجه وإحساسه بالقيم، أم أنه مجرد تعبير عن الماهيات، فإننا لن نستطيع أن نتكرر في جميع هذه الحالات أنه لا بد أن يقتصر الفن بنشاطه التركيبي إبداعي يكون هو الأصل في كل عمل فني.

والواقع أن للفن صيغة بنائية تجعل منه نشاطاً بارزاً أو قدرة إبداعية، ومادام الفن ليس تلقائية محضة، بل تركيباً وبناء، فلا بد لنا من أن نعلم بأن الإبداع الفني هو في صميمه مهارة فنية، وإرادة مبدعة وعمل إنتاجي. إضافة إلى أن العمل الفني *Oeuvre d'Art* - كما يقول «فوسيو» - هو الفن والفنان؛ وهو ماثل بين أيدينا بوصفه كلاً محسوساً له بنيته وطابعه وكيانه وحدوده الخاصة، ولذلك فالفنان إحساس لا يكل ونظر لا يحرف الإعياء ونشاط لا موضع فيه لأية استطيقا سلبية.

وإذا ما لاحظنا أن لكل فن من الفنون وسائطه الخاصة به التي تجعله مختلفاً في النوع عن الفنون الأخرى لوجئنا في اختلاف تعريفات الفن شيئاً طبعياً، بل إن الأعمال الفنية هي تطلق كل فن على حدة قد أصبحت مختلفة إلى حد أننا لا نستطيع أن نقارن شكلاً قديماً بفن النحت المعاصر مثلاً، كذلك فإن الفنون المعروفة في كل عصر قد تختلف بظهور فنون وهذا ما أظهره التقدم التكنولوجي الحديثة.

لكن إذا صح هذا الكلام إلا أن هناك معلمة أو افتراض شائع في كل إستطيقا أو فلسفة فن هو أن هناك طبيعة مشتركة بين الفنون الجميلة على اختلافها إنما تلقي أضواء على بعضها، ولذلك يحاول علماء الجمال المعاصرون أمثال «دويت باركر Parker»⁽³⁰⁾ التعرف على بعض الخصائص كما يحددها الخيال imagination أو اللغة language والتصميم أو الصورة، فالعمل الفني يرضي رغبات الإنسان لا على المستوى الفيزيقي أو المستوى الاجتماعي أو العملي، بل على مستوى اللذة الخيالية، وللخيال عنده معنى واسع بمعنى أن الوسائل الحسية التي تستخدم في العمل الفني كالأصوات والألوان والمعاني لا تثيرنا إلى استجابة عملية خيالية تجعلنا نحس أننا نستمد منها رضا معيّن يجعلنا نحس تجاهها كما لو كنا نستمد منها فائدة معينة وقد يكون العمل الفني مثلاً حذاء أو منزلاً، فكيف يخاطب مثل هذا الشيء الخيال؟

يقول لا يجب أن نلبسه أو نمسكه لنقدره، بل إنه يوحى لنا بطريقة ظهوره كما لو كان يسبب لنا راحة معينة، فالقيمة الجمالية تتلخص في تحول القيمة العملية إلى قيمة على مستوى الخيال.

وهذا تفسير لطبيعة الفن - كما تؤكد الدكتورة أميرة مطر -⁽³¹⁾ يتسع حتى للفنون التطبيقية بالإضافة إلى الفنون الجميلة التي يكون فيها هذا الطابع أوضح وليس معنى هذا أن استخدام موضوعات الفن التطبيقية أو الفنون الصناعية يضيق جانبها الجمالي بالضرورة، فقد يساعد على تقديرها، لكن للقيمة الجمالية المستمدة منها قيمة مختلفة لأنها لا بد أن تتحقق على المستوى الخيالي.

ولعل هذا التفسير يوضح لنا قول الفيلسوف الألماني «إمانويل كانط» الذي عرف الجميل بأنه ما يروق لنا بغير أن يرتبط بمنفعة معينة. ولذلك فتلذات الأعمال التي يبدعها الفنانون، والتي طالما استهوت الناس في كل زمان ومكان، فهي كائنات عجيبة تجمع بينها كلمة (الفن)

ولكنها في الحقيقة مختلفات متباينات؛ إذ ما الذي يجمع بين السيمفونية الرائمة التي تتوالى أنغامها المعقدة حاملة في ثناياها أعماق معاني بعيدة، واللوحة الناطقة التي تصور شخصية ما من الشخصيات، والقصيدة الرقيقة التي تحمل من أناشيد الحب ما انطوى عليه قلبان عاشقان؛ نقول ما الذي يجمع بين كل تلك الأعمال الفنية المتنوعة، إن لم تكن هي تلك (القدرة الإبداعية) التي يستقدم الفنان بمقتضاها إلى عالم الحياة أنماطاً جديدة لم تكن منتظرة، أو لم يكن وجودها في الحسبان؟

الحق أنه سواء أكانت أداة الفنان في الإبداع هي الكلام أو الرخام أو الأنغام أو الألوان فإنه ما يبدعه الفنان لابد أن يكون عملاً هادياً يتم بطابع خاص أو أصالة شخصية، بحيث يصبح أن نقول عنه إنه «نسيج وحده» وقد لا نجانب الصواب إذا قلنا بمعنى من المعاني - إن الفن هو هذا الشيء الذي يجمع بين المنحوت والمنقوش، بين المنظوم والمنفوم أو ما يسمح لنا بأن نقارن بين التصوير بالشعر، والموسيقى بالنحت⁽³²⁾.

وربما كان ما نجده من الصعوبة في تحديد مفهوم «الفن» ناشئاً من أننا أمام وجه من أوجه النشاط الإنساني لا يخضع للأراء المطلقة ولا يمررها. فليس بين النشاط الإنساني نشاط هو أسرع في التطور وأمضى في الحركة، وأبعد عن الثبات والجمود من النشاط الفني على اختلاف أشكاله سواء أكانت فنوناً تشكيلية كالنحت والتصوير والنحت والعمارة أم كانت فنوناً تعبيرية كالموسيقى والشعر.

وقد ترجع صعوبة الوصول إلى تحديد لمفهوم الفن إلى طبيعة الفن ذاتها، كما أدرك ذلك أحد الباحثين⁽³³⁾ فالفن، كما نعرفه، ليس من العلوم المضبوطة كالرياضيات والفيزياء والكيمياء. تلك العلوم التي يتفق على صحتها معاييرها أكبر قدر من الناس، وهذه المعايير تأخذ شكل حقائق لها صفة الثبات والمعموم مما يضيف عليها صلابة وقوة.

ولذلك ليس غريباً أن نجد بعض الباحثين في الفن يعرفونه بأنه متعة أو لذة جمالية مثل «مولر هريتفلس» في كتابه «سيكولوجيا الفن» حيث يذكر أن لفظة الفن من الألفاظ التي تطلق على شتى ضروب النشاط أو الإنتاج التي يجوز أو ينبغي أحياناً أن تتولد منها آثار جمالية⁽³⁴⁾.

وعلى الرغم من أن في الفن قدرة على توليد الجمال، وأن الإحساس بالجمال، وكذلك الإحساس باللذة والمتعة هما شيان مصاحبان لعملية التنوُّق، وعملية الإبداع على السواء، فإنهما ليسا شرطاً لوجوده أو تحقيقه.. فقد يكون الأثر الفني باعثاً على اللذة، وقادراً على توليد أكبر قدر من الإحساس بالمتعة، ويكون في الوقت ذاته رديئاً من الناحية الفنية.. فهذا كروتشه يرفض مبدأ اللذة في الفن رفضاً تاماً ويقول: «والمذهب الذي يعرف الفن بأنه لذة يسمى باسم مذهب اللذة في الفن. وقد تقلبت عليه أحوال كثيرة معقدة خلال تاريخ المذاهب الفنية؛ فظهر أول ما ظهر في العالم اليوناني - الروماني، وكانت له السيادة في القرن الثامن عشر ثم ازدهر مرة ثانية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ولا يزال في أيامنا هذه ينعم بكثير من العطف والتأييد ولاسيما من قبل المبتدئين في فلسفة الفن الذين يبههم في الفن أنه باعث على اللذة»⁽³⁵⁾.

وقد أصاب كروتشه الصواب، لأنه يجب أن نفرق بين ما يثيره الأثر الفني من لذة ومتعة جمالية وبين المعايير الحقيقية للفن التي تلمس من داخل الأثر الفني لا من خارجه ومن هنا يقترب «سوريو» كثيراً من الحقيقة في تعريفه للفن - كما مر بنا - حين يؤكد على حقيقة أن الفن من بين أوجه النشاط الإنساني هو الذي يتجه عن قصد أو غير قصد إلى صناعة أشياء، أو وصف موجودات فردية يكون وجودها في غاية تلك الفنون، فهذا ممثاء تجريد الفن من أية غاية أخرى نفعية أو مادية، وكذلك تأكيداً على الصلة الوثيقة بين (الفن)

و(الصناعة) فكما أن كل فن يشتمل على قدر من الصناعة، فكذلك كل صناعة يمكنها أن ترتقي إلى مستوى الفن، وهذا نجده واضحاً عند الفنان في مختلف الفنون التي أبدعها إمكانات الفن غير المتناهية في مختلف تجلياتها بدءاً من الكلمة وانتهاءً بالعمارة.

ولذلك يعد الفيلسوف الإيطالي «بندتو كروتشه» على رأس أولئك الذين اعتمدوا في تفسيرهم للفن على فكرة التعبير. فالفن نوع من أنواع المعرفة الحسية التي يمكن التعبير عنها، وهو يفسر الحدس Intuition بأنه نوع من أنواع الإدراك المباشر للحياة أي بكسبها صورة معينة تكون بالتالي تعبيراً عنها Expression فتعريفه للحدس يستلزم ضرورة اقترانه بالتعبير.

إن محاولة تفسير الفن بالاعتماد على وسائل التعبير وحدها أي على الصورة التي يصاغ بها المعنى أو المضمون لا تقدم تفسيراً كاملاً لكافة الفنون، أما التعريف الأشمل للفن - كما تذهب إلى ذلك د. أميرة مطر^(٦٦) - فهو الذي يدخل في الاعتبار جانب المضمون أو المعنى إلى جانب الشكل أو الصورة. فالفن أقرب إلى الصورة والمضمون، إذ يبدو في أغلب الأحيان أن التفرقة بينهما هي تفرقة مصطنعة يترتب عليها التطرف في اتجاه خاص من اتجاهات الفن.

وبخلاصة القول إن وسيلة التعبير لها في الفن قيمتها الذاتية التي لا تكون موضع الاعتبار في أي تعبير آخر. خذ مثلاً: العلم فقد يستخدم العلم رموزاً أو علامات يعبر بها عن الحقيقة، لكن الرمز حين يدخل في لغة العلم يكون ذا طبيعة مختلفة اختلافاً كلياً عن طبيعة الرمز الفني. والفرق الأساسي بين الرموز العلمية والرموز الفنية يتلخص في أن للرمز الفني قيمته في ذاته، أما الرمز التي تستخدم في لغة العلم فلا قيمة لها في ذاتها، بل تتلخص قيمتها في أداء مهمة الدلالة على المعنى الذي تعنيه.

لذلك تكون رموز العلم رموزاً ذات دلالة متفق عليها، فهي رموز

اتفاقية مصطنعة.. ولذلك يكون الرمز العلمي في حقيقته علامة Sing وليس رمزاً Symbol، وأي علامة نختارها وننتفق عليها تقوم في العلم بمهمة الدلالة.. وليس الحال كذلك في الرمز الفني، لأنه ذو علاقة وثيقة بمعناه الذي يعبر عنه، فهو لا يدل على أي شيء كان، وإنما يعبر عن موضوع معين بالذات، فإن تغير الرمز الفني يغير المعنى المرتبط به لا محالة⁽³⁷⁾.

خذ مثلاً لحناً موسيقياً أو أسلوباً معيناً في التصوير أو التأليف الشعري، وحاول أن تجرده من مضمونه أو تسلبه معانيه لتفرض عليه معنى جديداً لا يتعلق به، عندئذ يتضح لك استحالة هذا العمل لأنك ستجرد الرمز الفني من أحد عناصره الرئيسية، وتحوله إلى قالب جاف لا قيمة له.

ونجد الجانب **الرمزي** واضحاً في الفن الراقي ومن أهم خصائصه وسماته، ذلك نجد مهيئاً للفن العربي، حين انصرف الفن العربي شيئاً فشيئاً عن تصوير الأشياء بذاتها، إلى تصوير الأشياء من منظور روحي مختلف عن مفهوم المنظور الرياضي الغربي، كما يتجلى ذلك في المنمنمات، إلى تصوير رمز الأشياء الذي تحول فيما بعد لكي يصبح رمزاً لقيم كبرى..⁽³⁸⁾.

تجلى ذلك واضحاً في الخط العربي كما تجلى في الزخرفة والمنمنمات التي عبرت عن قيم رمزية مجردة. وتتميز الرموز الفنية فضلاً عما تقدم، عن سائر الرموز الأخرى بأن لها قدرة على إمتاع النفس البشرية لما فيها من عنصر جمالي محسوس يدخل في المادة التي تكون الرمز الفني سواء أكانت لحناً أم لوناً أم لفظاً. وتتسع دائرة هذا الإمتاع باتساع الأفق الذي يعبر عن هذه الرموز. ولنا أن نتصور تلك اللذة العميقة التي يمكن أن تولدها هي النفس الإنسانية حين تعبر رموز الفن عن القيم التي الإنسانية.

وتكاد وجهة نظر شلينج (1775-1854) تقرب من رؤية كثير من

المتميزين في علاقة الفن بالجمال، خاصة وأنه قد تأثر بشيهر في نظريته عن الجمال. فالفن هو الجمال، والجمال ذاتي ومطلق في آن واحد.. إن الإنسان في استطاعته الوصول إلى أمداء بالرؤية الفنية. ولهذا فإن الفن من أرفع صور الحياة. وهو الطريقة التي تشهد بما تمجز الفلسفة من التعبير عنه. وهذا هو السبب في كون الفن المثل عند الفيلسوف إذ إنه يظهره على اتحاد ما يبدو منفصلاً في الطبيعة وفي التاريخ، أي أن الفن هو طريقة لتصوير أنماط الطبيعة. وأن عنده تزول متناقضات أنماط، وتأسيساً على ذلك يقرر «شلينج» أن أفلاطون كان محقاً في ثورته على الفن اليوناني لأن موضوعه المتناهي، وكان ينبغي أن يكون غير ذلك. والجمال يمزج بين الصديق والخير، وبين الضرورة والحرية⁽³⁹⁾.

وإذا علمنا أن فن العمارة العربي مثلاً، على الرغم من ثقل وكثافة الناحية المادية فيه، يحمل دلالات رمزية وروحية كبيرة وعميقة، فس نجد في المساجد الإسلامية تصميم اللتنة المعماري يكاد أن يكون نعتاً أخضعت فيه التقنية الإنشائية للتعبير الفني المعماري الذي يهدف إلى الصمود والتسامي، فلم يأبه المعماري المسلم بالمصاعب الإنشائية المويضة التي صادفته في سبيل تحقيق فكرته الفنية التعبيرية، فقد ذلل له الإيمان المصاعب وحقق ارتقاء. ومن هنا لا نعدم أن نجد مستشرقاً منصفاً مثل «جاستون هييت» يقول: «إذا كان معيار الأصالة هي أي طراز من طرز المعمار هو أسلوب استغلال الفراغ، فإن تصميم الجامع هو النموذج الذي يعبر بوضوح عن جوهر الإسلام بصفته ديناً أصيلاً له شخصيته المتميزة».

ولقد ازدهر في الفن العربي الرقش أو «الأرابيسك» وهو صورة مرسومة وملونة أو منقوشة نافرة ذات أشكال هندسية جاذبة نابذة، أو ذات أشكال توريقية مكررة، وفي الحاليين تحمل معنى جميلاً. كما ازدهر إلى جانب الأرابيسك، الخط العربي الجميل الذي أخذ أشكالاً

وانواعاً كالكوهي والتلث والفارسي والرقمي والديواني، ومازال الخط العربي يولد أساليب مبتكرة ويحمل دلالات فنية عميقة.

كما استطاع الفنان العربي كل ما أمكنه من وسائل فن الأرابيسك وخاصة «التوريق» و«الهندسة» ليس لمجرد جعلها زخرفة في كتابته، بل لجعل الكتابة ذاتها فناً من فنون الأرابيسك في أسلوبها الخاص⁽⁴⁰⁾. على أن الخصائص الأساسية للحروف والتي تحدد أنماطها في التمييز عن معانيها قد أمكن الاحتفاظ بها. ففدت تشكل النماذج الفنية الخطية ما تشكله التجميعات العروضية في الشعر، أو الوحدات الهندسية والنباتية في رسوم الأرابيسك. وفي نفس الوقت يقوم تطويع الحروف لنماذج الأرابيسك ببعث القوى الجمالية الدافعة في نفس المشاهد.

فالخط العربي إذاً - مثل الأرابيسك - استطاع أن ينقل البيئة الأساسية للفهم المنطقي - أعني الرموز الفكرية الأبجدية - إلى مادة فنية تصويرية، إلى بيئة فنية يصبح الوعي الجمالي فيها أصلياً لا ثانوياً، قائماً بذاته لا بخيره، ومن هنا يقول الباحث د. إسماعيل الفاروقي⁽⁴¹⁾: «وهنا يكمن سر نجاح هذا الفن حيث استطاع أن يتقلب تماماً على الفكرة المنطقية في العمل الفني لتصبح تابعة ومكملة للتصوير الجمالي، فكان بحق أعظم وأثبت انتصار فني في الإسلام».

وحينئذ تكون كتابتها في لوحة خطية جميلة هي أروع قيمة جمالية بلا منازع، وقد ساعد على نجاح هذا المسمى أن الخط العربي مرتبط بالكلمة العربية ذات الصفة العضوية كما يقول ذكي الأرسوزي⁽⁴²⁾ والتي تحمل بصورتها الرحمانية الصوتية مصادر استلهاها. ويتضح هذا المصدر عن طريق (الحنس) «التجاوب الرحماني بين الذهن والصورة» «أية كلمة عربية مثل سعادة وجمال.. تحتفظ بأصولها في الطبيعة. وينه اللسان العربي كينية الجسم

الإنساني. ولهذا فإن اللسان العربي نشأ عن حدوس صادقة لطبيعة الأشياء. وليس هو مجموعة من الرموز المنفصلة عن مفاهيمها.

والكلمة العربية هي صورة تتضمن صوتاً ومعنى مرثياً. وعلى هذا فإن الكلمة العربية عندما استخدمت كعناصر فنية في الأرابيسك، لم يكن القصد الإفادة من شكل هذه الكلمة الفني بحد ذاتها وحسب، بل كان القصد ترتيب لوحة فنية ذات أبعاد مكانية وزمانية، ومن هنا أصبحت الكلمة صورة تكشف عن المفاهيم الكامنة فيها، وأصبحت الصورة مصعداً يرقى بالحدس إلى هذه المفاهيم مباشرة للرابطة اللغوية بين صورة الكلمة، ويوارد الشعور بالطبيعة.

وهذا بحد ذاته هو ما دفع بالخط العربي إلى ما نشاهده في تطور يفرس في وعينا وتصورنا الحسي بدرجة كاملة، ومادام أن هذا الخط قد أصبح لوناً من ألوان الأرابيسك يمكننا إذاً أن نتصوره عملاً فنياً مستقلاً قادراً على التحليق بالخيال نحو الفكرة الذهنية تماماً كما يفعل الأرابيسك في نفس الرائي. ومن ثم لا غرابة أن يصبح الخط العربي، وبخاصة حين يأخذ مادته من آيات الكتاب العزيز، هو الفن الملائم في المجتمعات الإسلامية خلال المصور الطويلة.

وقد أدرك رواد اللغة العربية من القديم تلك القيم الجمالية الرائعة المتضمنة في الخط العربي فطبقاً لما يرويه الزمخشري في «أساس البلاغة» فإن الوزير محمد أبا علي بن مقله عقد مقارنة بين تركيب وتأليف الشعر العربي لتحديد الوظائف والقيم الجمالية في كل منهما، وهو يحدد للكتابة العربية معايير أساسية خمسة تؤدي إلى جمالها ورونقها وهي: التوفية والإتمام والكمال والإشباع والإرسال⁽⁴³⁾. أما أبا حيان التوحيدي فقد ذكر في كتابه «علم الكتابة» أن الكتابة عموماً روحانية تسربت برداء مادي⁽⁴⁴⁾.

وهكذا نجد أن الرسم العربي الذي ينحو نحو التجريد، ويتضمن كثيراً من الدلالات الرمزية، كان ينقل بروية واعتدال ما كان يستشرفه

من المعاني في حالات الوجد الاستشراقي الدائب الذي ربط منذ القدم بمبادئ وأسطة دفعته للبحث، حسب تعبير «بشر فارسي» في مؤلفه «سر الزخرفة العربية».

ويعني آخر إن الفنان العربي المسلم كان يستجمع الموضوع عن طريق الحس أو الإلهام، وليس عن طريق الفهم فحسب.

والإلهام أو الحس هنا هو الإلهام المتشوق على الحس والتعقل معاً، أما العمل الفني نفسه فهو ارتسام راق واع محسوس. ومن هنا كان التصور قائماً منذ أمد، وفي الإتقان الاستعداد الخاص لهذا النوع من التأمل، أما الصور العقلية فهي الصورة القائمة، ولذلك حين سئل أبو حيان التوحيدي عن هذه الصورة؟ قال: «التي بها يخرج الجوهر إلى الظهور...»⁽⁴⁵⁾.

الهوامش

- (1) أوفسبا نيكوف: تاريخ النظريات الجمالية ص 17 بيروت بدون تاريخ
- (2) أبو حيان التوحيدي: المقابسات ص 163-164 تحقيق السندوي القاهرة 1929م.
- (3) د. زكريا إبراهيم: مشكلة الفن ص 9-10 مكتبة مصر بدون تاريخ.
- (4) يعتبر «باومجارتين» الفيلسوف الألماني أول من أطلق اصطلاح «علم الجمال» على شعبة من البحث الفلسفي تختص بذلك وسماه (الإستطيقا) عام 1750م، والتي هي مشتقة من اللفظ اليوناني أستيطس ومعناه الإحساس والتأثر، حيث إنها المعول الوحيد في الحكم على الشيء. الجميل انظر B. Dupict de Vorepierre Dictionnaire Francais Illustre et Encyclopedie universelle, Paris 1867 Esthetique
- (5) A. Lalande "Vocabulaire Technique et Critique de la philosophie" P.U.F. Paris, SEd 1947 "Article Art" PP 77078.
- (6) المرجع السابق ص 78.
- (7) انظر لسان العرب، وتاج العروس، وترتيب القاموس: مادة فن.

- (8) د. عبدالله عروضة: ماهية الجمال والفن ص 83 المكتبة الثقافية مصر 1988م.
- (9) Maroec. Berdsley: Aetthetics from classical Greec to the present P 35.
- (10) د. مراد وهبه: قصة علم الجمال ص 7-6 دار الثقافة القاهرة عام 1996م.
- (11) السابق ص 8.
- (12) مجاهد عبدالمنعم مجاهد. دراسات في علم الجمال ص 65-67 مصر 1980.
- (13) إرنست كاسيرر: مقال في الإنسان ترجمة د. عباس إحسان ص 247
- (14) جيروم ستولينز: النقد الفني ص 238، ترجمة د. فؤاد زكريا، الهيئة العامة للكتاب والنشر، الطبعة الثانية، مصر بدون تاريخ.
- (15) د. زكريا إبراهيم: فلسفة الفن ص 173 مصر عام 1966م.
- (16) السابق ص 203.
- (17) السابق 169
- (18) السابق ص 303.
- (19) كرومبي. قواعد النقد الأدبي ص 18 ترجمة محمد عرص، القاهرة عام 1936م.
- (20) محمد خلف الله: من الوجهة النفسية، في دراسة الأدب والسند ص 25 القاهرة 1947.
- (21) سيد قطب: النقد الأدبي أصوله، ومناهجه ص 27، القاهرة عام 1945م.
- (22) د. زكريا إبراهيم: فلسفة الفن ص 373.
- (23) د. زكريا إبراهيم، مشكلة الفن ص 15، 16، مكتبة مصر القاهرة.
- (24) E. Souriau: "L'avenir de L, Esthetique", paris, Alcan 1929 p. 104.
- (25) د. أميرة مطر: مقدمة في علم الجمال ص 17، 18، دار الثقافة مصر 1976م.
- (26) Tolstoi. "que est-ce qu L, Art "Traduit par Wgzewa, 1903, d aul didir, pp 58-59.
- (27) A. Rodn: "Lart" ENTRETEN REUNIS PAR gsell, 1919 grassel pp 20.
- (28) د. زكريا إبراهيم: مشكلة الفن ص 20.
- (29) H. Delacroix. "psychologie de L,Art" Alcn, paris pp 157.
- (30) Parker, D W Analysis of art.
- (31) د. أميرة مطر: مقدمة في علم الجمال ص 19، 20 دار الثقافة القاهرة 1976م.

32) Sourau La Correspondan des Arts., Flammarion, 1946 pp 44.

وانظر د. زكريا إبراهيم: مشكلة الفن ص 30، 31.

33) د. محمد زكي العشماوي: فلسفة الجمال في الفكر المعاصر ص 7، 8، دار النهضة بيروت عام 1981م

34) Encyclopedia Britanicle "Art".

35) كروتشه: المجلد في فلسفة الفن. ترجمة سامي الدويبي ص 29 القاهرة 1947م.

36) د. أميرة مطر: فلسفة الجمال ص 44، 45.

37) السابق ص 46.

38) انظر للمؤلف: فلسفة الجمال في الفن الإسلامي، مجلة الجمعية الفلسفية المصرية العدد 5 ديسمبر عام 1996.

39) د. مراد وهبة: قصة علم الجمال ص 43، دار الثقافة الجديدة مصر عام 1996م

40) د. إسماعيل الدروقي، نظرية الفن الإسلامي ص 158، 159.

41) السابق ص 160.

42) انظر كتابه عبقرية الأمة العربية بشر دمشق 1962م

43) ناجي زين الدين، أطللس لخط العربي، نشر المجمع العراقي ص 355 بغداد عام 1968م.

44) مخطوط غير منشور في مكتبة ميبيا، نسخة منه في مكتبة جامعة القاهرة برقم 20490.

45) أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة ج 3 ص 137 وانظر د. عفيف البهنسي: جمالية الفن العربي ص 87 وما بعدها.



جماليات الأسلوب
في رسائل الصابرين

أحمد علي محمد

المقدمة:

ذكر عن صاحب بن عباد قوله: «كتاب الدنيا ويلغاه العصر أربعة: الأستاذ ابن العميد، وعبد العزيز بن يوسف، وأبو إسحاق الصابن، ولو شئت ذكرت الرابع، يعني نفسه»⁽¹⁾.

لم ينتبه الممنهون بأحوال النثر الفني العربي إلى أبي إسحاق، وما تمثلت رسائله المختلفة من إلقاء للنثر الأدبي في العصر العباسي، فإذا استثنينا ما قدمه زكي مبارك عن أدبه في كتابه (النثر الفني)، والدراسة الموجزة التي قدمها الهلالي بين يدي إحدى رسائل الصابن، لا نكاد نعثر على ما يستحق الذكر فيما يتصل بدراسة آثار الصابن، مع ما كان يشغله من مكانة سامقة في تاريخ النثر الفني عند العرب. وليس ببعيد أن الملاحظات النقدية التي دونها زكي مبارك في كتابه المذكور آنفاً حول نثر الصابن من الأسباب التي صرفت الباحثين عنه، إذ حدث في تراث الرجل كما يقول لينتهي إلى حكمين ينطويان على تناقض ظاهر: الأول برز من خلاله الصابن مجهداً في صناعته المنظوم والمنثور حيث يقول: «كان الصابن يجيد الصناعتين إجادة لم تتفق لغيره إلا قليلاً»⁽²⁾، من آل ذلك أسهب في الثناء على نظمته فاستقل كلامه عليه ما يقرب من فصل في حساب المناهج. والآخر يظهر الصابن مقصراً في نثره عن النواحي الفنية، لهذا قال: «وقد تصفحنا رسائله غير مرة لنرى أثر الحكمة فيها فوجدناه ضئيلاً، ولم يستقر رأينا فيه إلا على فكرة واحدة عنده وهي أنه كان خبيراً بنفوس

أهل عصره، وكان لذلك موقفاً في الوصول إلى مرضاة من يخدمهم من الرؤساء، وإرهاب من يكتب في زجرهم من العصاة والناظرين...⁽³⁾، ثم يقول في موضع آخر: «ولذا أقبلنا نتلمس الحقائق الباقية من آثار الصابئ وجدناها قليلة، ورأينا شهرة الرجل قائمة على أنه كان آلة ماضية في يد من كتب لهم من الخلفاء والوزراء...»⁽⁴⁾.

وما قرره مبارك بخصوص قبعة الرجل ونثره يستوجب الإشارة إلى عدة نقاط نجد أن هذه المقدمة لا تستغني عنها:

1. لم يكن الصابئ أداة مطيعة بيد من كتب لهم من الخلفاء والوزراء، بل على العكس تماماً، فقد جره قلمه وهو يعتلي ديوان الرسائل إلى ما يندبه من الهلاك، فرسالته التي وجهها إلى عضد الدولة البويهبي، عندما كان والياً على فارس انطلوت على ما يؤله فحقد عليه، وأسر ذلك في نفسه حتى إذا ما كتبت له القبة على ابن عمه عز الدولة بختيار واستولى على بغداد قبض على أبي إسحاق الصابئ وعزم على إلقائه تحت أقدام القبلة، لولا شفاعته نفر من ديوان الرسائل له، وقد أودعه السجن سنة 367هـ، ولم يفرجه إلا سنة 371هـ⁽⁵⁾، ولم يقف أمر الصابئ مع عضد الدولة عند هذا الحد، بل إن المصادر تذكر أن عضد الدولة كلفه بتأليف كتاب في أخبار بني بويه، وهو الكتاب الموسوم بالتاجي، فقبل مكرها، وقيل إن «صديقاً له دخل عليه فرآه في شغل شاغل من التعليق والتسويد والتبهيض فسأله عما يعمل فقال: أباطيل أنمقها، وأكاذيب ألفقها»⁽⁶⁾، وقد علم عضد الدولة بذلك فأعادته إلى السجن بعد أن جرده من ماله، وبقي مسجوناً حتى آخر عضد الدولة، وقد ساءت حاله وتهلك ستره كما يقول الثعالبي، وكان الصاحب بن عباد يحبه ويتمصب له فمرض عليه انحيازه له، غير أن الصابئ كان يتأبى، فلم يستجب لدعوة الصاحب مع شدة فقره وعوزة إلى أن مات سنة 384هـ. وكان الصابئ قد أشار إلى ما لحقه من حرقة الكتابة مع

شقاء في رسالته إلى صاحب حيث قال: «أما بعد - أيد الله سيدي الصاحب - فإن نوب الدهر تتردد مذ سنين عليّ وعلى أهل صناعتنا المنحوسة بالعراق، منهضة بنوازلها، ملقية بكلاكلها، كالحة بوجوهها، كاشرة عن أنيابها، لتعاقب الأيدي الوالية علينا، وتدرجها في الإساءة إلينا، وتزايدها في الفظاظ بنا، وتجاوزها المنزل إلى المنزل في الاستئصال لأحوالنا، وقد توهّر قسطني في تأثيرها بحسب ضمني بعرضي، وصوني لنفسي، وبذلي دونها مالي، ووقايتي إياهما بما ملكت يدي، حيث لم أسأل المعونة أحداً...».

2. لم تكن رسائل الصابئ مجرد مكاتبات رسمية وخطابات أنشأها على لسان الخلفاء لعمالهم وقادتهم ووزرائهم، كما رأى مبارك، بمعنى أنها لا تخرج عن كونها أوامر وعهوداً ومواثيق خاصة بالدولة، لا يهتم بها سوى الدارس المعني بالتاريخ، وآية ذلك رسالته التي أعلن فيها بأمر من بختيار عزل الخليفة المطيع، وكان رأى فيها ابن الأثير نموذجاً رائعاً من أساليب النثر الفني المبني على أسس فقهية⁽⁷⁾.

3. إن ما سمي بالمختار من رسائل الصابئ الذي اطلع عليه مبارك لا يمثل كامل تراث الرجل، فقد ظهرت رسائل الصابئ والشريف الرضي بعد كتاب زكي مبارك، وهي رسائل ذاتية: شعرية ونثرية، تفيض بالعنوية، وتنطوي على المشاعر السامية والعواطف الصادقة، وتنبض بالمعاني الإنسانية، وتشتع بالحكمة، وتتوشح بالأساليب الفنية. إضافة لذلك فإن ما نشره شكيب أرسلان من رسائل الصابئ سنة 1898م، لا يقتصر على المراسلات الرسمية والمهود والمواثيق ورسائل التحنير الموجهة إلى عمال الدولة، بل تضمنت رسائل كثيرة كتبها الصابئ بلسانه أهمها رسالته إلى صاحب بن عباد التي سنقف عندها بعد حين.

4. لم يكن نظم الصابئ ونثره في درجة واحدة من النضج والكمال،

كما يفهم من ظاهر عبارة مبارك: ذلك لأن القدماء وإن أشادوا بنظمه، غير أنهم جعلوه دون نثره، يقول الثعالبي: «ومع متانة شعره فنثره أسمى طبقة»⁽⁸⁾. ومعنى ذلك أنه معدود في أصحاب النثر، لا الشعراء.

من أجل ذلك لا نرى للملاحظات زكي مبارك النقدية التي هونت من شأن رسائل الصابئ بما فيها مكلاته الرسمية مسوغاً؛ فهذه الرسائل بلا شك ذات قيمة فنية إن لم تكن تعدل قيمتها الوثائقية التاريخية فهي تفوقها فناً ولغة وأسلوباً، من هنا عقدنا هذه الدراسة حول نثره محاولين تبين أبرز معالم الفن فيها، من خلال تحليل نموذج منها يتمثل برسائله الأدبية إلى صاحب بن عباد.

1. مصادر دراسة الصابئ:

ترددت سيرة أبي إسحاق الصابئ إبراهيم بن هلال بن هرون الحراني⁽⁹⁾ في سبعة مصادر أساسية: الفهرست لابن النديم، و«تتمة النهر للثعالبي»، و«وفيات الأعيان» لابن خلكان، والإرشاد ومعجم الأدياء لياقوت الحموي، وإنباء الرواة على أنباء النحاة للقفطي، وشذرات الذهب في أخبار من ذهب لابن العماد.

2. مكانته:

اطلع الصابئ بحكم وظيفته في ديوان الرسائل على أسرار الدولة، وكان عمل في بادئ زمانه في خدمة المهلب وزير معز الدولة البويهري، وكان محظياً عنده يستدعيه الوزير في أوقات انسه، وذكر ياقوت أن الصابئ في هذه الأثناء كان يطمح أن يمدحه المتبني في قصائده، وطلب منه ذلك مراراً إلى أن قال له أبو الطيب: «والله ما رأيت بالعراق من يستحق المدح غيرك، ولا أوجب عليّ في هذه البلاد

أحد من الحق ما أوجبه، وأنا إن مدحتك تفكر لك الوزير (يريد المهلبى) وتغير عليك لأنى لم أمدحه، فإن كنت لا تبالي هذه الحال فأتا أجيبك إلى ما التعمست⁽¹⁰⁾. وينكر البديعى أن الوزير المهلبى كان قد زار المتنبي في بيت علي بن حمزة اللفوي، بعد عودته من مصر ودخوله بغداد سنة 352هـ، غير أن المتنبي امتنع عن مديحه، لأنه كما قيل اختص بمدح الملوك، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن المتنبي كان مدح الحمدانيين، وعلى رأسهم سيف الدولة، والحمدانيون خصوم البويهيين⁽¹¹⁾.

ثم كتب الصابئ عن معز الدولة، وقد تولى في عهده وعهد ابنه عز الدولة ديوان الرسائل على نحو ما يذكر ابن خلكان وكان ذلك نحو سنة 349هـ، وقيل إن عز الدولة قد دعاه للإسلام فلم يفعل⁽¹²⁾ لكنه كما يذكر الثعالبي كان يُحسِن عشرة المسلمين، فحفظ القرآن، واستعمله في رسائله، وصام رمضان⁽¹³⁾. ثم كتب عن عز الدولة البويهى، فوجه رسائل إلى عضد الدولة وغيره من حكام الأقاليم. فمن الرسائل الخطيرة التي كتبها رسالة أنشأها على لسان الطائع في خلع المطيع، كما كتب المهود والمواثق للولاء والقضاة، وأرخ في رسائله الأحداث الكبار التي هزت دولة بني بويه، كالرسالة التي وجهها إلى عضد الدولة بعد مقتل بختيار، والرسالة التي أنشأها بلسان المطيع لله لما أسر الدُمستق، والتي كتبها في عصيان القرامطة والمالطك وسبكتكين وغير ذلك.

وقد انعقدت صلة قوية بينه وبين الصاحب بن عباد الذي قرنه في براعته الإنشائية بأبن العميد وبنفسه، غير أن الصابئ كما يقول ياقوت: «لم يتواضع للاتصال بالصاحب صلة التابع بالمتبوع، بعد أن كان من نظرائه»⁽¹⁴⁾، وكذلك انعقدت صلة بين الصابئ والشريف الرضى، وقد جرت مراسلات بينهما⁽¹⁵⁾، وذكر ابن خلكان أن الشريف الرضى قد رثى الصابئ لما مات بقصيدته الدالية المشهورة التي أولها:

أرايت من حملوا على الأعواد أرايت كيف خبا ضياء النادي

ثم يقول في وصف بلاغته وجودة ما ترك من رسائل:

وصحائف فيها الأراقم كمن مرهوية الإصدار والإيراد

تسمى طوائفها إذا استعرضتها من شدة التحذير والإيعاد

حمر على نظر العدو كئتما بدم يخط بهن لا بمداد

يقدمن إقدام الجيوش ويأطل أن ينهزم من هزائم الأجناد

وتكون سوطاً للحرور إذا ونى وعنان عنق الجامع المتماذي

ترقى وتلدغ في القلو وإن يشا حطّ النجوم بها من الأبعاد

وقد عاتبه الناس في ذلك لكونه شريفاً صابئاً، فقال: إنما رثيت

فضله وعلمه،⁽¹⁶⁾ في حين يذكر الثعالبي أن الصابئ كان يود الرضي

ويرشحه للخلافة⁽¹⁷⁾.

ARCHIVE

3. آثاره:

أشار بروكلمان أن للصابئ جملة من الرسائل في المعاتبات

والشفاعات وما نفذ إلى العمال والنواحي مبنوثة في المكتبات كليدن

وباريس والقاهرة⁽¹⁸⁾، ويوجد المختار من رسائله في عاشر أفندي تحت

رقم 2: 317، ثم ذكر له شعراً نشره فولف مع أشعار أبي الفرج البهقاء

سنة 1834م. وأما كتابه التاجي الذي ألفه بطلب من عضد الدولة،

والذي ذكره حاجي خليفة في كشف الظنون، فهو كما يقول مفقود⁽¹⁹⁾.

- رسائل الصابئ: لقد نشر الأمير شكيب أرسلان بعضاً من رسائل

الصابئ، فيما سمي بالمختار من رسائل الصابئ، وقد بلغ ما نشره

من المختار 42 رسالة منها ما أنشأها على لسان الخليفة المطيع لله

كالتي وجهت إلى ركن الدولة سنة 362هـ يعلمه فيها بخبر أسر

الدمستقي، وما كتبه عن الطائع لله إلى ولاية الأطراف، وعنه إلى

عضد الدولة، وما كتبه على لسان معز الدولة وابنه عز الدولة، وما كتبه من عهود إلى القضاء، وما كتبه عن المطيع بتقليد أبي الحسن بن موسى نقابة الطالبين وما كتبه هو على لسانه كالرسالة التي وجهها إلى عضد الدولة، والرسالة التي استماح بها الصاحب بن عباد وغيرها.

لم يعمد شكيب أرسلان في نشره الرسائل إلى منهج يسمف القارئ على تبيان المصادر التي نهل منها، أو النسخ التي عاد إليها، غير أن بروكلمان ذكر أن أرسلان قد نشر الجزء الأول من رسائل الصائب، وربما قصد النسخة التي ذكرها لعاشر أفندي والتي تحمل الاسم نفسه أي المختار من رسائل الصائب. وعلى أية حال فما نشره أرسلان يكاد يكون نسخاً عن مخطوط دون تحقيق، ما خلا إضافات بسيطة مثل تلخيصه ما ذكرته المصادر من أخبار الصائب والتعريف ببعض من عرض ذكره في متن الرسائل من الأعلام.

- رسائل الصائب والشريف الرضي: نشرت بتحقيق محمد يوسف نجم بالكويت سنة 1961م، وانطوت تلك الرسائل على عدد من القصائد لكل منهما كان يبعث الصائب رسالة شعرية للشريف هجيبه شعراً أيضاً، وعلى الأسلوب نفسه جرت الرسائل النثرية.
- كما نشر محمد الهدلق رسالة في المفاضلة بين المنظوم والمنثور نسبها للصائب ضمن منشورات النادي الأدبي الثقافي بجدة. وماعدا ذلك لم نثر على شيء مما تركه الصائب من آثار.

4. تحليل رسالته إلى الصاحب بن عباد:

- النص (20):

وكتب إلى الصاحب أبي إسماعيل بن عباد رحمه الله وزير الأمير مؤيد الدولة بن ركن الدولة بأصبهان استمache:

أنا اعتذر إلى سيدي - أطال الله بقاءه - من تأخر كُتبي عن حضرته الجليلة بعذر إذا ما تأمله حق تأمله، وعرضه على نقده وتمييزه، وعرف صديق منطقته وخلوص مصدره، علم أنني مواصل بباطن مرادي، وإن صرمت بظاهر فعلي، وملازم بخافي مقصدي، وإن اخللت مملكي، وهو أنني جريت مكاتبت - أيده الله - مواظباً عليها، مكباً ومراخياً بين أوقاتها، مغياً⁽²¹⁾ لأتبع أحب الأمرين إليه، وأوقعهما لديه، فلما لاح لي أن الإجماع⁽²²⁾ أنفق، والترفيه أوفق، ووثقت بأن رايه علي في الحالين محروس النواحي والجوانب، محمي الشرائع والمشارب، اقتصررت على أن أتعرف أخباره، وأسرر باستقامتها وانتظامها، وأتسم أحواله، وأسكن إلى أطرادها والتثامها، وأبتهج بما يصير - أيده الله - من نزوة مرتبة يعتليها، وغارب مرقبة يمتطيها، وأن أدل المتحدثين عنهما، والسامعين بهما، على أنه لم يستوف بعد حظه، ولم يستوعب قسطه، **هَإِنَ لِلدِّينِ مَوَاعِيدُ فِيهِ لَا بَدَّ مِنْ أَنْ يَنْجِزَهَا بِمَسَاعِيهِ**، وما أخاف في هذا القول - والحمد لله - من غلط الفراسة، ولا كذب المخيلة، ولا بمعارضة المعارض، ومناقضة المناقض، ولا أعدم صحة الشهادة، وقيام الدلالة، وقبول المستمع، وتشجيع المتبع، وكفى بالله أنني اغتبط بنعمه عز وجل، عنده اغتباطي بها إذا كانت عندي، وأعتقد أنها في ثنائه - عمره الله - مستقرة الوطن قاطنة، وهي كثير من الألفية قلقة الركاب طاعنة، ليمد فضلاء الزمان عن مساواته في استحقاقه، ومداناته في استجابها، واستبداده عليهم بحيازه على ما يتفرق فيهم، واستكمال ما يتقسم بينهم من أصل راسخ، وفرع شامخ، وحلم راجح، وقدر طامح، وأدب جزل، ومنطق فصل، وقريحة ثاقبة، ودراية صائبة، ونفس سامية، وكف هامية وأوصاف لا تعبر عنها بلاغة الفصحاء، ولا يحيط بها استحفاز الخطباء، ولا تجاربه فيه إقدام النظراء، ولا تزاحمه عليها مناكب الأكفاء، بل هي مسلمة إليه إذا نوزع مدعوها، ومقر لها بها إذا دوح منتحلوها، فالحمد لله على أن أعطى قوم السيادة منه باريها، وأضافها إلى

كفئها وكافئها، وفسخ بها شرط الدنيا الفاسد في إهداء حظوظها إلى أولادها، ونقض له حكمها الجائر في العنول بها عن نجباء أولادها، وإياه أسأل سؤال الضارع إليه، الطالب لديه، أن يطيل بقاء سيدي الإطالة المترامية، ويوفيه أقصى المدد المتمانية، ولا يُعْدمه التوفل⁽²³⁾ هي هضباته، على رفاعة من معاشه⁽²⁴⁾، والارتقاء إلى درجاته في سكون من جاشه، ولا يبتليه في شيء منها بمثرة ولا هفوة، وأن يبلغه مدى همته العالية المشتتة، وأمنيتي له المنفسحة المنبسطة، فلا مزيد عليه - أيده الله - لفرط مسرفه، ولا علي في هذه لتطلع متشوف.

وأما بعد - أيده الله سيدي الصاحب - فإن نوب الدهر تتردد مذ سنين علي وعلى أهل صناعتنا المنحوسة بالمراق، منيعة بنوازله، ملقية بكلاكها، كالحة بوجوهها، كاشرة عن أنيابها، لتعاقب الأيدي الوالية علينا، وتدرجها في الإساءة إلينا، وتزايدها في الفظاظ بنا، وتجاوزها المنزلة إلى المنزل في الاستئصال لأحوالنا، وقد توفّر قسطين في تأثيرها بحسب ضئي بمرضي، وصوتي لنفسي، وبذلي دونها مالي، ووقايتي إياهما بما ملكت يدي حيث لم أسأل الممونة أحداً، ولا سمعت أن أستمع مسوئاً ولا سيئاً، راجعاً إلى شيء مما يرجع إليه الناس من موروث تالد، ومكسب طارف، حتى انتهت مفارمي إلى نحو خمس مائة ألف درهم، لم يبق لي بعدها ضيعة ولا منزلة ولا باطن ولا ظاهر، فلما صارت صروف الدهر تتوغل بعد التطرف، وتجعف بعد الحيف، وصادف ما تجدد علي منها في الوقت أشلاء منهوكة وأعظماء مُبرية، وحشاشة مُشفية، وبقية مُودية، فارقت الإيثار، وأطمت دواعي الاضطرار، وجعلت أختار الجهات، وأعتام الجنبات، لأنعو منها ما لا يعاب سائله إذا سأل، ولا يخيب آمله إذا أمّل، فكان سيدي - أدام الله عزه - أولها إذا عدت، وأولها إذا اعتمدت.

وكتبت كتابي هذا بيد يكاد وجهي يتظلم منها إذ تخطه إشفافاً على ملأ مما يهريقه لولا الثقة بأنه - أيده الله - يحقن مياه الوجوه

ويحميها، ويجمها⁽²⁵⁾ ولا يقنيها، وخاصة من كانت له هي نفسه المزية التي لي على غيري ممن شحطت داره من أوليائه وأوذائه، بمشاهدتي شخصه الشريف، واعتلاقي حبله الحصيف، وكوني معه تحت ظل الدولة والجملة وعصمتها، وهي نعام المألحة والمراضعة وحرمتها، والأسباب التي مولها بكرم عهده حافظه، وعين رعايته ملاحظه، وأنفذت درجه كتاباً إلى مولانا الأمير مؤيد الدولة سلكت فيه سبيل العبد الثلاث بمولاه، والخادم المحتاج إلى نداء، وأشرت إلى ما كان سيدي - أيده الله - قدمه قبل هذا الوقت من ذكرني، وما تفضل ومهده من أمري، ورجوت استثمار تلك المقدمة على يده وبركته، واستجاحها بيمن طائره ونقيته، وكل ما يتأتى من الجميع محسوب من جماله، ومعمود هي الفضاله، وزائد هي أياديه البهاض الزهر، وعوارفه المحجلة القر، وسيدي الصاحب - أطال الله بقاءه - ولي ما يراه فيما سألت واقترحته، واشتطت واحتكمت، جامعاً لي من ماله وجاهه، فإن تضاعف هذه المحن يقتضي مضاعفة ما يطوقنيه من المن، لأكون ما عشت طليقه من حوائله وإسارها، وعتيقه من مغالبها وأظفارها، والإيماء بإجابتي بما ابتهج له من طيب خبره وحاله، وامثله من عالي أمره ونهيه، إن شاء الله.

5. موضوع الرسالة:

يمكن تجزئة الرسالة من حيث ما انطوت عليه من فكر إلى ثلاثة أجزاء: الأول تطرق فيه إلى الاعتذار من الصاحب لأنه انقطع عن مراسلته فترة من الزمان، وقد سوغ ذلك الانقطاع زاعماً أنه كان يحرص على راحته، مؤكداً على دوام محبته له مع امتناعه عن مكاتبته. ويغتم هذا الجزء بالثناء على الصاحب متمنياً له دوام المزة والعيش الرغيد، وتسمن المناصب العاليه.

والجزء الثاني من الرسالة يتحدث فيه أبو إسحاق عما أصابه

من نائبات الزمان، إذ كسدت بضاعته، وضافت أحواله، وتعطلت حرفته، وسلط عليه من كدر عيشه، وزج به في زوايا الإهمال والنسيان، بعد أن كان يرتع في نعيم الحياة، وذروة المجد، فأنفق بعد محنته ما كان يملك من المال صوناً لمرضه ونفسه، وقد رُزق من كرم الطبايع ما منعه من سؤال الناس، مع ما كان يكابده من فقر وعوز.

والجزء الثالث يستقل باستماعة صاحب، والاعتذار إليه، وهي الوقت نفسه يشكره على ما كان يبديه له من ود، ويخصه به من عطاء، ثم يشير بخفاء أنه إذا فكر في الانحياز لأحد، فسوف تكون وجهته إلى صاحب دون غيره، وهذا أشبه بالاعتذار عن عدم تلبية دعوة الوزير.

لقد صور الصائب في هذه الرسالة شطراً من حياته بعد أن عصفت به المحن، وكان قبل ذلك ينتقل من ذروة الحياة إلى ذروة، فقد ضحك له الزمان في بادئ حياته عندما كان في خدمة الوزير المهلب، ثم أنزله الدهر من شامخ إلى خفض، بعد موت المهلب عندما اعتقل في جملة عماله، ثم أخرج عنه بعد ذلك، وعندما تولى عز الدولة السلطة في بغداد صعد نجمه ثانية، واستعاد مكانته، وقيل إن بختيار دعاه إلى الإسلام ليجمعه وزيره غير أنه أبى، ومع ذلك ظل ينعم به الوزراء والأعيان، إذ كان كاتب الإنشاء الأول في بغداد، وقد تزلف إليه الشعراء بالمدح والثناء، وكاتب الأمراء والأمراء، وكان على رأسهم صاحب بن عباد الذي كان يخاطبه كما يخاطب الصديق صديقه، غير أن هذه الحال لم تدم طويلاً فمرعان ما حدثت جفوة بينه وبين عضد الدولة على إثر رسالة بعثها إليه على لسان الخليفة جاء فيها: (وقد جند له أمير المؤمنين مع هذه المساعي السوابق والمعالي السوامق التي يلزم كل دان قاص وعام وخاص أن يعرف له حق ما أكرم به منها، ويتزحزح عن رتبة المماثلة فيه)⁽²⁶⁾. فقيل إن هذه الكلمة أزعجت الأمير وأوغرت صدره عليه حتى إذا ما غلب ابن عمه بختيار القائم على تصريف الأمور في بغداد آنذاك، عاد لهنتم من الصائب أشد ما يكون الانتقام فحبسه، ثم جرده من أمواله وطرده من وظيفته،

ليقتضي بقية زمنه كثيراً متكسراً معدماً. وفي هذه الأثناء يلتفت إليه صديقه المخلص الصاحب بن عباد، باعثاً له ما يعينه على تجاوز محنته، وفي الوقت ذاته يدعوه إلى الانحياز له والإقامة عنده، غير أن الصابئ يعتذر، وقد زعم بعض الأدباء أن سبب الرفض يرجع إلى عزة نفس الصابئ الذي كان يرى نفسه خدناً للصاحب، فلم يرض أن يتفضل عليه متفضل بعد أن جرده زمانه من كل ظفر وناب.

6. أسلوب الرسالة:

إن مجالات الدراسة الأسلوبية حافلة بالتنوع، غير أن ذلك التنوع عند التطبيق قد يستحيل إلى تفصيلات قاهرة للنص ومخرجة إياه عن طبيعته إذا تركز التحليل على الأفكار التي جاء بها البحث الأسلوبي النظري دون مراعاة خصوصية النص المدروس، وكثيراً ما يتهيا للقارئ المطلع على المباحث الأسلوبية النظرية، أن الأساليب هي كثير من النصوص لا تنطوي على ما يمكن تسميته ظواهر أسلوبية خاصة، أو منبهات تدل على الاختلاف، وإنما هناك ظواهر متشابهة تتحول إلى أدوات صناعية مبذولة لكل من يسهم في هذا الضرب من الكتابة أو ذلك، وإذا كان كسر الأنساق النحوية في نتاجات الأدب يدل على بعض خواص الأسلوب عند مستعمل اللغة، إلا أن المباحث البلاغية التي جوزت صوراً كثيرة من وجوه الاستعمال اللغوي التي خرجت عن أنظمة اللغة المثالية، أمست بعامل الزمن أشبه بالأنساق المتاحة لأي كاتب يتبعها ليظفر باعتراف البلاغة. وعلى هذا النحو لم تعد ضروب المجاز التي حددت البلاغة قرائنها صوراً تدل على انحراف كبير يتميز به الأسلوب، فإذا قلنا إن الصابئ مثلاً كان يعمد إلى الإطالة دون الإيجاز، أو الحذف، أو التقديم والتأخير، بادر أحدهم إلى القول إن هذه الوسائل متكررة عند غيره، فما مؤشر دلالتها على تميز أسلوب الرجل؟

في الواقع أن الأسلوب الأدبي ليس من شأنه اصطناع علامات فارقة إلا بما تتبعه له وسائل التعبير من إمكانات يدل بها عن نفسه، وهنا تجب الإشارة إلى أن الإمكانيات البلاغية المتنوعة تسمح على تميز الأسلوب من جهة التركيز أو الضبط على وسيلة من وسائلها، فالتكرار مثلاً يتحول إلى سمة أسلوبية هي نص ما بحسب تطابقه مع الحاجات النفسية التي تستدعيه، كما هو الشأن في محور الاستبدال حيث يتم اختيار كلمة من مجموعات كلمات لتأدية المعنى المراد، وبمجرد ترجيح تلك الكلمة تنمزل بقية الكلمات، وفي موضوع التكرار اللفظي تترى جملة من الكلمات لتأدية المعنى، غير أن الاختيار يقع على واحدة منها تغلب على محور الاستبدال لتعرض نفسها مرات عدة لارتباطها بالحالة النفسية للمنشئ، إذ لا يجد محيصاً من تكريرها كلما طلبتها النفس لتتبع معها شحنة من الانفعالات، وكذلك التقديم والتأخير والمجاز والالتفات والقصر وغير ذلك من الإمكانيات البلاغية التي تدل على منبهات أسلوبية لمجرد تكرارها بإطراد هي نص من النصوص.

إذن يتمين على الدارس الأسلوبي أن يوزع النظر في قراءته النص الأدبي إلى نواح عدة، منها ما يكون علامات فارقة، وإشارات مميزة ينفرد بها كل نص عما سواه، وفي الوقت نفسه يمعن النظر فيما يُعرف بالوسائل الفنية التي تتكرر بإطراد هي النصوص، وهي أشبه بالأدوات العامة التي يستعملها الأدباء، فتتعد بطريق الترجيح أو التكرار إلى منبهات أسلوبية مميزة. وأما الانحرافات القصصية عن الأنساق اللغوية والنحوية هي النصوص على غير مثال سابق فإن تأثيرها الجمالي يتعدد بمدى قبول الذوق لها، فهي مراحل الفوزان المعرفي والنزوع المحموم إلى التجديد تستمخ طليقة من القراء التجاوزات التي تطول البنى الثابتة للغة، وتمد ذلك من ضروب التجديد، في حين يرفض الذوق المحافظ كل ما هو خارج على القواعد

أو العرف، وقد تأسست وفق هذين الاتجاهين على مر العصور تيارات النقد الأدبي، وهي لا تزال تحظى بالتأييد في عصرنا الحاضر، وعلى كل حال فإن مفهوم الأسلوب وإن كان يشمل، كما يقول أمانو ألونسو: «الطريقة التي يتكون بها العمل الأدبي في جملة وعناصره التفصيلية، وهي التي تحدد أنماط المتعة الجمالية الناجمة عنها»⁽²⁷⁾، إلا أنه من ناحية ثانية محكوم بظروف خارجية منها ارتباطه بمراعاة مقتضى أحوال السامعين، وإنشاء الخطاب بما يلائم المقامات، وعليه فإن الأسلوب في نهاية الأمر ما هو إلا الآلة التي يستطیع المؤلف جذب المتلقي بها، وهي وإن حملت الألوان الذاتية والطوايع الخاصة، إلا أنها ترمي إلى استرضاء المخاطب لتتال عنه القبول.

وإذا ما انصرفنا إلى رسالة الصابئ لتقصي الظواهر الأسلوبية المميزة، شخصت منبهات لا تدل على أن النص قد اكتملت له من الأدوات ما يمكنه من التأثير في القارئ فحسب، وإنما تكشف عن براعة وثقافة انتهت إلى شخص منشئها بواته مكانة رفيعة بين كتاب النثر الفني عند العرب.

ولمست المتعة الجمالية التي يتلقاها قارئ الرسالة نابعة فحسب من المفردات المنتقاة بصورة دقيقة، ومن ثم انتظامها في سياقات تدل على خبرة واسعة في تصريف أحوال الكتابة وإنشائها، وإنما تتبع من خلال التقنيات البلاغية والوسائل التمهيرية الخاصة التي تميز بها أسلوب الصابئ مما يذكّر بأساليب أمراء البيان العربي في أرقى نماذجها، كما هو الشأن عند أبي العريية وأديبها الفذ، أعني أبا عثمان الجاحظ.

وإذا كان الصابئ ممن يُصنف في إطار الكتاب الرسميين، إلا أنه نسج رسائله عامة وفق طريقتين: طريقة الجاحظ في تطويل العبارة، والامتداد بها إلى أقصى ما يمكن أن تستوعبه من الأوصاف والإضافات ولوازم العطف، وما تحتمله من الاستئناف والاعتراض

والتلوين، وطريقة ابن المقفع في تطويع اللفظ لتستوعب أدق خلجات
الغؤاد وخطرات العقل، وبهذه الصورة استوحى نثر الصائين الألوان
الذاتية والموضوعية بعيداً عن الحشو والتكلف والثرثرة.

لقد حفلت الرسالة المثبتة آنفاً بكل هذه الألوان، وتوشعت بكامل
الطرائق، ولعل أهم ما يشكل علامات أسلوبية خاصة فيها الامتداد
بالعبارة امتداداً يدل على طوف نفسه، وتراكم معانيه، وتضاظر أفكاره،
وثرأ عواطفه، كما يدل على ثراء معجمه اللفظي، وثقافته الكلامية،
ومعرفته في تصريف نواحي العقل، فهو بذلك يستولي على القارئ،
ويشده بقوة إلى الالتحام بخطابه، دون أن يترك بينه وبين القارئ
فجوات تحدثها لفظة مستكرمة، أو معنى مبتذل.

لقد ظهرت العبارات الممتدة في صدر رسالته كقوله: «إذا تأمله
حق تأمله، وعرضه على نقده وتمييزه، وعرف صدق منطق، وخلوص
مصدره، علم أنني موصل بباطن مرادي...» هذه العبارة ابتدأت
بالشرط وفعله، وقيل أن تختتم المعنى بإيراد الجواب، حشدت عدداً من
الجميل القصار، المتولدة أساساً من المعنى الزاخر الذي تفيض به نفس
الكاتب، وهذا ما دعاه إلى تشعيب العبارة بهذه الصورة، فهو يريد
استيفاء المعنى، ويعرض كامل جزئياته، ولم يتح له ذلك إلا بتطويل
العبارة، وهنا لأبد من القول: إن النثر الفني على يد المترسلين بلغ ما
بلغ من الدقة والتفصيل، وبهذا اتخذ علامة لنفسه تفرقه عن الشعر،
أو عن الذهنية الشعرية التي تعاملت مع النثر على أساس المجمل
والمختصر، ولهذا قلنا إن الصائين ينتمي إلى مدرسة الجاحظ ومدرسة
ابن المقفع في آن، لأنه من جهة عمد إلى تطويل العبارة دونما حشو، ثم
طوعها لاستيعاب المعاني الدقائق.

ومما نلاحظه أيضاً فيما يتصل بعبارات الرسالة أنها تقول إلى
شيء من القصر بدءاً من منتصفها كقوله: «والحمد لله على أن أعطى
قوس السيادة منه باريها، وأضافها إلى كنفها وكافها، وفسخ به شرط

الدنيا الفاسد حظوظها إلى أوغادها، ونقض له حكمها الجائر في المدول بها عن نجاء أولادها، ثم يبلغ في اختصار العبارة في الجزء الأخير حداً يجعله لا يستبقي من لوازم الجملة إلا ما هو ضروري لبنائها كقول: «فارتق الإيثار، وأطمت دواعي الاضطراب، وجعلت اختار الجهات، وأعتام الجنيات...» وهذا إنما هو مؤشر على تسارع النص، إذ إن تطويل العبارة يؤدي عادة إلى التباطؤ، واختصارها يشير إلى نوع من التسارع، والنص في عمومته يعمد إلى التركيز على الصيغ الفعلية، وهي عنصر الحركة الأساسي فيه، ثم ينعطف إلى الصيغ الاسمية، وهي مؤشرات تدل على التباطؤ أيضاً، وبهذه الصورة يترجح الخطاب بين التسارع والسكون، يقول مثلاً: «فإن نوب الدهر تتردد مذ سنين عليّ، وعلى أهل صناعتنا المنعوسة بالعراق، منيخة بنوازلهما، ملقية بكلاكلها، كالحلة بوجوهها، كاشرة عن أنيابها، لتعاقب الأيدي الوالية علينا، وتدرجها في الإساءة إلينا، وتزايدها في الفضاظة بنا، وتجاوزها المنزلة إلى المنزلة في الاستئصال لأحوالنا، وقد توفر قسطي في تأثيرها، بحسب ضلّي بعرضي، وصونّي للنصي، وبذلي دونها مالي...» هذه القطعة من كلام أبي إسحاق تعتمد على حشد هائل للأسماء مقابل نسبة ضئيلة من الصيغ الفعلية التي لا تكاد تكفي إلا لشحن الكلام بأثر بسيط من الحركة. وتعليل ذلك أن الأسلوب الذي اعتمد عليه المؤلف في تشكيل العبارات يتصل بالنفس قبل كل شيء، ففي بدء الرسالة كانت نفسه هادئة، فانسج عباراته بصورة أدعى إلى الثاني والاسترسال، وقد أدنت له تلك الحال بأن يستقصي المعاني التي يريد تبليغها للمرسل إليه استقصاء لا يترك منها بقية في نفسه، وبعد أن استصرغ طاقته في استقصاء معانيه، وأخذ يتكلم على سوء أحواله اشتجر الانفعال، فظهر ذلك بصور العبارات القصيرة والسريعة في آن واحد، غير أن التسارع لم يسعفه على تصوير تفاصيل مأساته، فالتفت إلى إشباع النص بالوصف والمعطف والإضافة، وحشد من الصيغ الاسمية ما يكفي لوصف حاله البائسة، ثم يعود في آخر الرسالة إلى

الصيغ الفعلية وما ينتجم عنها من حركة وتسلخ لينتهي القول مثمما بداء في أول الرسالة، وبذلك يستعيد النص توازنه بعد أن شهد توتراً واضحاً أسعف الاستخدام الفني للغة على إبرازه.

ومن خاصية الأسلوب هنا مراعاة المنشئ أحوال المخاطب، فهو ساطعة الجمل المعترضة الدالة على أن المقصود بالمخاطب وزير متفد، كررت الرسالة عبارات تغفلت السياق سبع مرات مثل قوله: أطال الله بقاءه، أيده الله، فمثل هذه الصيغ تنم عن أدب المترسل، ومعرفة بكيفية مخاطبة كل طبقة بما تستحقه من جليل المكاتبات، وكريم المراسلات، وهذه العبارات من جهة ثانية توشح الأسلوب بمنبهات توجه ذهن السامع إلى الجهة التي يرمي إليها الخطاب، وقد اعترضت هذه الصيغ السياق في المواضع التي ذكرت فيها لجعل منها المنشئ أشبه بالوسائل التي تجعل من رسالته ملتصقة بموضوعها، فتكرارها بصورة الاعتراض تدل على أن المخاطب حاضر في كل تفصيلات القول، لهذا يقطع المنشئ تسلسل أفكاره بين حين وآخر ملتفتاً إلى الدعاء للوزير بطول البقاء أو دوام التأيد، مما يشير إلى حضور شخصه الجليل في الرسالة بمثل حضوره القوي في ذهن الكاتب.

ومن ظواهر تفخيم المخاطب في هذه الرسالة توجيه الخطاب على جهة الغيبة كقوله: «أنا أعترز إلى سيدي أطال الله بقاءه من تأخر كتبني عن حضرته الجليلة...» وقوله: «وأيتهج بما يصير أيده الله من ذروة مرتبة يعتليها...» وقوله: «لولا الثقة أيده الله بحقن ماء الوجود...» وقوله: «وأشرت إلى ما كان سيدي أيده الله قدمه...» فالضمائر هنا كلها عائدة على غائب، مع أن الرسالة موجهة إلى متلق محدد، وكان ذلك يدعو إلى الخطاب المباشر، غير أن أبا إسحاق عدل عن مخاطبة الشاهد إلى خطاب الغائب تمظيماً للمخاطب، لما يشي به خطاب الشاهد من مواجهة لا يستسيغها من ارتقع مقامه وعلا شأنه، وهذا

التقدير البالغ الذي امتاز به الأسلوب من شأنه أن يحظى بقبول السامع، في حين تتضائل آثار الخطاب المباشر لأنه يقتقد إلى صفة الإيحاء والإشارة والتلميح. من أجل ذلك قيل إن توجيه القول بوساطة ضمير الغائب يجسد الوظيفة الإخبارية للغة، عندئذ يتحول القول إلى جهة من الإخبار، وهذا الأسلوب أعظم أثراً في نفس السامع لما لأسلوب السرد والحكاية من جمال وإثارة.

ومن ظواهر الأسلوب الأدبي في الرسالة استعمال التضاد، وقد تردد ذلك في مواضع عدة كقوله: «علم أنني مواسل بباطن مرادي، وإن صرمت بظاهر فعلي، وملازم بخافي مقصدي، وإن أخللت مسلكي»، وقوله: «وهسخ به شرط الدنيا الفاسد في إهداء حظوظها إلى أولادها»، ونقض له حكمها الجائر في العنول بها عن نجباء أولادها». والتضاد هنا ليس مجرد تقابل بين المعاني، وإنما هو طريقة في التعبير عن العلاقات الضدية التي يعيها المنشئ مستحكمة في حياته، وهو أيضاً طريقة التفكير، إذ العالم من حولنا تحكمه علاقات عدة منها ما تقوم على التماثل والتشابه، ومنها ما تقوم على الاختلاف والتباين، ومنها ما تقوم على التناقض والتضاد، ولست بحاجة للقول: إن العلاقات الضدية التي تحكم العالم هي التي تهيئ المعرفة ببواطن وظواهر الأشياء في وقت واحد، والعلاقات القائمة على التشابه والاختلاف تهيئ لمعرفة الظاهر، وما ينجم عنه الفعل والسلوك، ذلك لأن التضاد علاقة كامنة في بواطن الشيء تحتاج إلى معرفة وخبرة لملاحظتها والتعبير عنها، ومن هنا يتحول التضاد في هذه الرسالة إلى لون عقلي وثقافي، أكثر من كونه مجرد زخرف تتزين به الأساليب، وهنا كشف الكاتب من خلال أسلوب التضاد السرد والحكمة من انقطاعه عن مراسلة الصاحب، وهذا ما كان يظهر، في حين لم يكن هذا السلوك يدل على انصرام عهد المودة والوفاء بينهما، ذلك لأن باطن الصابئ لم يزل ينطوي على محبة صافية وحب دائم، وكذلك

قوله مطابقاً بين أوغادها ونجباء أولادها، إذ عبر به عن لون من ألوان الثقافة حيث قلبت الموازين على غير المهود حين ظفر النجيب بحظه من الدنيا، وكان ديدن الحياة أن تهب الوغد حظاً وافراً من المال والجاه، وتبخس النجيب حقه.

لقد كان أسلوب الصابئ عظيم الدلالة على عصره من جهة اشتماله على الألوان البديعة، وعلى رأسها المسجع، غير أن الأديب لم يمسح إلى المسجع من الجهة التي تتقاد له المعاني، وإنما جاء سجعاً في خدمة المعاني وإبرازها، لذا فهو من الضرب الذي يأتي عفو الخاطر وعلى القطرة، ولم يأت تكلفاً وتمسفاً، ثم إن أثره يكاد ينحصر في شحن بعض العبارات بلون موسيقي خفيف يترك على النص مسحة جمالية أخاذة، وهو في غالبية من المسجع القصير المستجاد.

وهجوى القول: كان في أسلوب الرسالة دلالة وافية على أن منشئها قد أسهم في رقي الفن النثري عند العرب، وهذا إنما يصدق على عموم رسائله التي بقيت من تراثه، وهو وإن لم يحظ بعناية الدارسين المحدثين على الوجه المطلوب، فعسبه الذكر النابه عند كبار أدباء عصره، ولعل فيما قدمناه في هذا المبحث المختصر ما يوضح شيئاً من قيمة الرجل وأدبه، ويضعه في المكانة التي تليق به.

حواشي البحث

- (1) الثعالبي (بتيمة الدهر) ص: 23/2.
- (2) مبارك زكي (النثر الفني) 359/2.
- (3) المرجع السابق.
- (4) المرجع السابق.
- (5) ابن خلكان (وفيات الأعيان) ص: 52/1.
- (6) المرجع السابق.
- (7) بروكلمان (تاريخ الأدب العربي) ص: 119/2.
- (8) الثعالبي (بتيمة الدهر) ص: 31/2.
- (9) هكذا ورد اسمه عند الثعالبي، وأما ابن خلكان فذكر أنه أبو إسحاق إبراهيم بن هلال ابن إبراهيم بن زهرون بن حمون الحراني الصابي.
- (10) ياقوت (معجم الأدياء) ص: 56/1.
- (11) البديهي (الرسالة الموضحة) ص: 143.
- (12) ابن خلكان (وفيات الأعيان) ص: 54/1.
- (13) الثعالبي (بتيمة الدهر) ص: 30/2.
- (14) ياقوت (معجم الأدياء) ص: 59/1.
- (15) الثعالبي (بتيمة الدهر) ص: 29/2.
- (16) ابن خلكان (وفيات الأعيان) ص: 53/1.
- (17) الثعالبي (بتيمة الدهر) ص: 29/2.
- (18) بروكلمان (تاريخ الأدب العربي) ص: 119/2.
- (19) المرجع السابق.
- (20) أرسلان، شبيب (المختار من رسائل الصابن) ص: 404.
- (21) أراد: مسرعاً.
- (22) الراحة.
- (23) الارتفاع.

- (24) سعة العيش وخصبه.
(25) يقال أجم الماء: تركه يجتمع.
(26) أرسلان، شكيب (المختار من رسائل الصابن) ص: 11.
(27) هنزل، صلاح (علم الأسلوب) ص: 86.

المصادر والمراجع

- (1) أرسلان، شكيب (المختار من رسائل الصابن) طبع بيروت 1898م.
(2) البديعي، يوسف (الصباح المنبي عن حثيثة المتنبي) تحقيق: مصطفى السقا ومحمد شتا طبع دار المعارف بمصر 1963م.
(3) بروكلمان، كارل (تاريخ الأدب العربي) ترجمة عبدالحليم النجار الطبعة الرابعة دار المعارف بمصر 1977م.
(4) الثعالبي (يتيمة الدهر) طبعة الصاوي سنة 1934م.
(5) ابن خلكان (وفيات الأعيان) تحقيق إحسان عباس طبع دار صادر بيروت.
(6) هنزل، صلاح (علم الأسلوب) طبع القاهرة.
(7) مبارك، زكي (النثر الفني) دار الجيل بيروت 1975م.
(8) ياقوت (معجم الأدباء) نشره محمد فريد الرفاعي، دار المأمون.

